ANUL XIX **1974**

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
SERIES PHILOLOGIA
FASCICULUS 1

Redacţia: CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1 . Telefon 1 34 50

SUMAR — TARTALOM — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

Recenzii — Рецензии — Livres parus — Bücherbesprechung — Books

DIONISIE ECLISIARHUL SAU FANARIOTISMUL ÎNTRE ISTORIE ŞI LEGENDĂ

MIRCEA MUTHU

I

Într-una din *Scrisorile* sale Ion Ghica deplîngea instabilitatea politică a sud-estului ce „călcase pe secolul al XIX-lea", moment în care „nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou". Cuvintele diplomatului şi scriitorului reflectă o stare de spirit mai generală, regăsibilă în conştiinţe mai puţin cultivate ce întruneau, îmbinate, caracterele a două veacuri. Dionisie Eclisiarhul (1759—1820) este un astfel de spirit debusolat, dar care înregistrează cu „fidelitatea" autorului de cronografe evenimentele din „diastima" vremii sale. Împreună cu Naum Râmniceanu, Zilot Românul, Pitarul Hristache ş.a., harnicul monah configurează o atmosferă şi mai ales o mentalitate specifică perioadei de tranziţie. Omul rămîne ascuns în dosul numelui bisericesc cu care îşi semnează *Cronograful* şi „închinăciunile" tradiţionale de la începutul şi sfîrşitul condicilor de documente, copiate cu osîrdie în mănăstirile olteneşti[1]. „Cine era Dionisie Eclisiarcu, nu puturăm afla. Din unele pasaje ale cronicei — notează primul său editor, Al. Papiu Ilarian — pare a fi fost de peste Olt"[2]. Mai tîrziu, la aceeaşi concluzie ajunsese Nicolae Iorga, care îi trage linia vieţii din paginile cronicii[3]. Cercetările ulte-

---

[1] Ion Vîrtosu, în *Date noi despre Dionisie Eclesiarhul*, „Biserica Ortodoxă Română", 1937, nr. 5—6, p. 4, susţine că „lectura *eclisiast*, în unele texte semnate *Dionisie eclis.*, ar fi un non sens, semnătura completă fiind întotdeauna *Dionisie Eclisiarh*". E adevărat, ***Cuvîntul către iubitorii de cetire*** de la începutul *Cronografului* este semnat *Dionisie Eclisiarcu*. Alteori însă va semna şi cu *e:* aşa, de pildă, „pomelnicul Sf(i)ntei beserici satului Drăgăşanii din judeţul Vălcii, ..., (este) scris de Dionisie Ecl e siarhul la vremea episcopului Nectarie al Râmnicului, la leat 1794", fiind reprodus integral de către Teodor Bălăşel, *Un manuscris din 1794 al lui Dionisie Eclesiarhul*, în „Arhivele Olteniei", an. XIV (1935), p. 272—294.

[2] *Tesauru de monumente istorice*, 1863, tom. II, p. 159. Pasajul este reprodus, împreună cu descrierea sumară a manuscrisului, şi de către Nicolăescu Plopşor, în ediţia din 1934 a *Cronografului*, p. 1.

rioare n-au luminat nici ele prea mult biografia călugărului înspăimîntat de faptele lui Pasvandoglu, precum și de cele ale „greco-romeosului" Napoleon[4]. Cert e însă faptul că numele său rămîne legat de Episcopia din Râmnic — o citadelă a culturii religioase, de fapt ultima, ridicată de prestigiul lui Chezarie. După o existență de „picaro" (călătorește pînă la Buda, vede Bucureștiul și Timișoara), „... prefăcîndu-mi-să condeiu în mînă ca un șarpe veninat", cum spune într-un „proimion"[5], începe la 1814 redactarea *Cronografului Țerei Românești* lăsînd o mărturie naivă și sinceră despre epoca fanariotă. „Jelania" este cauzată nu „atît de bătrînețe cît mai mult din multa nevoință a scrierii" prin care umilul caligraf își cîștiga pîinea zilnică[6]. „Acum dar — va mărturisi el încă din 1796, deci înaintea „proimionului" (1813) — ajungîndu-mă fireasca slăbiciune, din multa scriere într-acești 17 ani, de la ochi au scăzut vederea, de la mîini s-au împuținat vîrtutea, pieptul s-au rănit în lăuntru și nu mai rămîne alt cuvînt", decît, am adăuga noi, opera ce prelungește, peste timp, specia bizantină a hronografului[7]. Fără să fie clamat, presentimentul sfîrșitului se insinuează în „cererile de milostenie" adresate, la 1820,

---

[3] *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, E.D.P., București, 1969, vol. II, p. 122: „Un biet călugăr, al cărui nume de familie chiar e necunoscut și va rămîne poate astfel pentru totdeauna".

[4] La supoziția că Eclisiarhul era din părțile județului Mehedinți, A. Sacerdoțeanu, în *De unde era Dionisie Eclesiarhul?*, „Arhivele Olteniei", an. XIV (1935), p. 517—518, aduce cîteva completări cu valoare ipotetică: „este foarte probabil ca D.E. să fie din Pietrari, din neamul acestor preoți Pietraru, să fi fost luat în grija sa de mic copil de către Climent (episcop plecat din sat — n. aut.) și după retragerea lui (1749), să fi rămas la episcopie, unde sub Filaret (1780—1792) să fi fost pus în treburile cancelariei". Cercetătorul se sprijină pe trei argumente: a) în satul Pietrari existau foarte mulți preoți; b) Majoritatea acestora purtau numele de Pietraru; c) Afirmația — citată de noi mai sus — a lui Papiu Ilarian, că manuscrisul a fost în proprietatea unui Ioan Pietrariu din Râmnicu-Vâlcii. Ulterior, T. Bălășel, publicînd *Un manuscris din 1798 al lui Dionisie Eclesiarhul*, „Arhivele Olteniei", an. XV (1936), p. 100—106, conchide, împotriva părerii curente, consolidată de studiul lui Ion Donat (*Dionisie Eclesiarhul — constatări și observații noui*, „Arhivele Olteniei", an. XIII (1934), p. 286—301), că monarhul „n-a fost eclesiarh al episcopiei de Râmnic, ci al Bistriței, de unde apoi a fost luat și întrebuințat ca scriitor al Condicilor Episcopiei Râmnicului în special de Filaret...". Și autorul adaugă: „Nu este deci inadmisibil ca D.E. să fi fost originar din vreo comună apropiată de mănăstirea Bistrița, fie chiar și Pietrarii Episcopului Climent, cum s-a susținut". Reluînd problema, A. Sacerdoțeanu, în *Cronicarul Dionisie, Eclesiarh al mănăstirii Bistrița din Vâlcea*, „Arhivele Olteniei", an. XV (1936), p. 257—261, răspunde lui T. Bălășel în sensul reconfirmării, cu precizarea că nota acestuia „nu luminează mai mult chestia în discuție... Dionisie trebuie să fi fost de foarte umilă origine". Cîteva elemente ale biografiei lui D.E. sînt fixate de către I. Vîrtosu, în cercetarea amintită (*Date noi despre...*), prin studiul atent al *Prefețelor* la *Condici*, pe care le și reproduce de altfel.

[5] Ion Donat, *Despre Dionisie Eclesiarhul și mănăstirea Bucovăț — Un „proimion" și pomelnicul mănăstirii*, în „Arhivele Olteniei", XV (1936), p. 31.

[6] cf. V. G. Paleolog, *Început despre artistul caligraf și miniaturist Dionisie Eclesiarhul*, în „Mitropolia Olteniei", 1966, nr. 9—10, p. 912—914.

[8] *Prefață la Condica de documente a mănăstirii Govora (1796)*, în Ion Vîrtosu, *Date noi despre...*, p. 14.

autorităţilor ecleziastice[8]. Se stinge în acelaşi an, neştiut, înaintea seismului revoluţionar al lui Tudor Vladimirescu. *Cronograful* său relatează evenimentele petrecute între 1764 şi 1815, fiind de fapt o operă memorialistică[9]. Izvoarele cele mai „sigure“ sînt „un ipochimen vrednic de crezut“, „un arhimandrit“ sau „un logofeţel“, călugărul fiind atent şi la „spunerea gazeturilor“ sau la „hronografurile greceşti“, de unde extrage informaţii referitoare la istoria Sîrbilor şi a Bulgarilor. Alteori cercetează „catastişele cioclilor“, pentru a face cunoscut numărul celor morţi de ciumă în Bucureşti. „Evropa“, Napoleon Bonaparte în special şi întîmplările din „Rosia“ sînt deformate după cele două „cărţulii tipărite“, *Întîmplările războiului Franţiozilor* ş.a. (Viena, 1812) şi *Semne de biruinţă* ş.a. (Buda, 1815). Nu-i vor fi fost necunoscute probabil *Genealogia Cantacuzinilor* a lui Mihai Cantacuzino, sau *Cronicul* în care Dumitrachi Stolnicul se miră zgomotos, ca şi Dionisie mai tîrziu, de tunurile cu „sicrete“ ale muscalilor[10]. Inexactităţile istoricului nu întunecă valoarea literară a *Hronografului*, ce încheie şirul cronicarilor munteni, coloraţi la vorbă şi cu atitudini pătimaşe. Ultimele decenii ale fanarioţilor sînt retrăite de o sensibilitate opacă la frămîntările Franţei revoluţionare (şi Dionisie nu e singurul exemplu de la noi), dar vibrînd de speranţele îndreptate spre „Rosia“ Ecaterinei, care umileşte cerbicia sultanului

---

[8] *Prefaţă la condica de documente a mănăstirii Obedeanul*, în Ion Vîrtosu, *st. cit.* (unde se reproduce „cererea de milostenie“ şi aprobarea acesteia în acelaşi an, iulie 1820).

[9] Descrierea manuscrisului. Ms. de la Biblioteca Academiei, înregistrat cu cota 3537, cuprinde 147 file, după cum urmează: fila I, reprodusă în *Tratatul de istoria literaturii române*, Ed. Acad. R.S.R., vol. II, este „foaia titularia (Papiu Ilarian), cu specificarea autografă a primului editor că „acestŭ manuscriptu s-a publicatŭ întregŭ în *Tesaurulŭ de monumente istorice*, Tomu II, p. 159—234“. Jos, în stînga, cu litere de tipar: „Doc. rămas de la Gr. Tocilescu. Dăruite Academiei Române. Facultatea de litere Bucureşti. Şedinţa din 5 martie 1910“. Tot aici, un adaos, *Însămnare*, continuat în filele II şi III. Fila nr. IV e albă. Între filele V—VII o *Scară*, reprodusă de către Papiu Ilarian la finele versiunii, transcrisă în ortografia etimologizantă, puţin fidelă originalului. Urmează apoi, pe fila nr. IX, titlul: *Hronograf* şi capătul „închinăciunii“: *Cuvînt către iubitorii de cetire*. Pe hîrtia albă, groasă, se înşiră cca. 17—19 rînduri într-un scris caligrafic, uşor aplecat spre dreapta. Este folosită cerneala neagră, minus titlurile capitolelor şi iniţialele paragrafelor, unde se utilizează roşul aprins. Autorul obişnuieşte să reia, pe fila următoare, ultimul cuvînt din precedenta, pentru a nu se pierde şirul, „lenia“. Caracterele sînt cele ale slavonei tîrzii, cu amestecul pronunţat de litere latine, îndeosebi cele desemnînd vocale.

[10] Redactarea operei. Studiind fazele procesului de redactare, Giorgie Pascu, în *Istoriea literaturii române din secolul XVIII*, I, Bucureşti, Socec. 1926, p. 167—168, conchide că „hronograful se prezintă ca o scriere compusă în 1814 şi trecută pe curat în 1820, cînd i-a intercalat pasaje scrise în 1814 şi 1815“. Prima redacţie datează din prima jumătate a lui 1814 şi cuprinde relatarea evenimentelor dintre 1775—1808 şi 1808—1812, în timp ce redacţia a doua, despre Napoleon şi despre istoria sîrbilor, aparţine celei de-a doua jumătăţi a aceluiaşi an. „Aceasta a doua redacţie — scrie G. Pascu — definitivă, a fost scrisă în 1820, căci în a doua prefaţă a hronografului Dionisie zice că vrea să povestească istoria Valahiei de la 55 ani încoace, adică de la 1764 la 1819... Dionisie a redactat definitiv hronograful de la început pînă la 22 dec. 1815, desigur cu intenţia de a-l continua pînă la 1819, dar probabil moartea l-a surprins înainte de a-şi fi putut realiza planul“ (p. 169).

într-o pagină de autentic basm oriental. *Cronograful* „aduce ceva din spiritul vechi cronicăresc, povestește simplu, naiv", cu toate că autorului său „îi lipsia cultura care l-ar fi ajutat să ne dea o operă mai de seamă"[11]. E adevărat, „povestirea-i inegală"[12] în sensul cantității de informații oferite, lucru ce nu-l împiedică totuși pe Nicolae Iorga s-o parcurgă cu deliciu în amintita *Istorie*, iar pe Sextil Pușcariu să afirme, după numai doi ani, că Eclisiarhul „ne amintește adesea timpurile bune ale înfloritoarei cronografii de demult... știe să povestească frumos și are un viu interes pentru partea anecdotică a istoriei, are vorba figurată a omului din popor"[13]. Călugărul — observă Ion Vîrtosu — „încheie o școală literară, aceea a cronicarilor munteni în proză[14], pentru ca George Călinescu să emită însfîrșit cîteva judecăți definitive intuind b a l c a n i s m u l de fond al operei, în care „viziunea terestră, amestecată cu sarcasme, văietături și cu o imaginație istorică de Alixăndrie, condeiul caricatural și trăsătura grasă, pitoresc vulgară, îi dau o puternică notă muntenească". Adevărată „arcă de delicii", opera dezvăluie „primul muntean din familia lui Conu Leonida și a lui Nae Ipingescu", accentuîndu-se „materialismul istoric al omului sărac (îl avea puțin și Niculce), care judecă o domnie prin lista de prețuri"[15]. Chiar dacă nu formulează păreri despre misiunea istoriei, dacă lipsește apoi forța de generalizare cu care ne-au obișnuit cronicarii moldoveni, găsim, în schimb, „reacțiunile față de vremuri ale păturii mijlocii", Dionisie amintind de Anton Pann. O părere asemănătoare celei a lui George Călinescu se poate citi și la D. Popovici. Eclisiarhul — remarca acesta — „avea un spirit ispitit de fabulație și un ochi care vedea lumea noastră în lumini de mitologie", în pofida faptului că „scrierea, posterioară *Țiganiadei* lui Budai Deleanu, este tot ce poate fi mai indicat să ne arate distanța uriașă dintre scriitorii influențați de „Lumini" și cei care cădeau în afară de raza „Luminilor"[16]. Dar *Cronograful* se apropie de „epopeea eroi-comică" a arde-

---

[11] O v i d D e n s u ș i a n u, *Literatura română modernă,* Alcalay, II, 1920, p. 139, fără observații mai adînci, luînd drept bună — ca toți comentatorii de altfel — transcrierea etimologizantă a lui Papiu Ilarian.

[12] G i o r g i e P a s c u, *op. cit.*, p. 172.

[13] *Istoria literaturii române. Epoca veche,* Sibiu, 1930, p. 206.

[14] *Date noi despre Dionisie,...*, p. 6.

[15] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941, p. 38—39.

[16] *Studii literare, I. Literatura română în epoca „Luminilor"*, Dacia, 1972, p. 164. Comentariile ulterioare sînt puține și modeste sub raportul originalității. Astfel, Octavian Păun, în *Dionisie Eclesiarhul, Cronograful Țării Românești,* Analele Universității „C. I. Parhon", an. VIII (1959), seria Științe sociale—Filologie, nr. 15 (studiu republicat, în parte, în volumul al doilea al *Tratatului* Academiei, București, 1968), prelungește comentariile călinesciene conchizînd că textul *Cronografului* cuprinde „note care amintesc proza scurtă italiană sau spaniolă, cu episoade comice sau sîngeroase, prevestind pe Ion Ghica sau pe I. L. Caragiale" (p. 124). O observație mai pertinentă este aceea că „stilul cronicarului stă sub influența stilului cărților bisericești, rămînînd totuși natural, fără figurație retorică" (ibidem). De asemenea, A l. P i r u, în *Literatura română premodernă,* E.P.L., 1964, p. 174, după ce îl compară pe Dionisie cu Neculce, în sensul că primul „nu are filosofia, demnitatea și pătrunderea psihologică a cronicarului moldovean", ajunge la conclu-

leanului prin spiritul său parodic (o coordonată esenţială a balcanismului), însă şi prin umanitarismul general al călugărului care se tînguie, ca odinioară Neculce, de nedreptăţile ce apasă pe spinarea „raelilor".

II

.....Deci, pre toţi cei ce vă veţi întîmpla a ceti într-această adunare de cărţi, mă rog, nu defăimaţi zmintealele omului, ci cu iubire şi cu... dragoste, priimiţi, îndreptînd cu duhul blîndeţelor..."[17]. Rînduri de felul acestora, de „cucernicie" şi iertăciune, sînt comune cronicarilor noştri în literă şi spirit. Cei care copiaseră vechile cronografe n-au procedat altfel. Ultimele cuvinte ale *Prefeţelor* sînt impregnate de umilinţa autodidactului neavînd — ca şi Anton Pann — „învăţătură academicească" sau „săvîrşire ritoricească la înfrumuseţarea cuvintelor". „Dezvinovăţirile" sînt adevărate lait-motive, pline de candoare: „... cum că fără greşală nu voi fi scăpat — citim într-alt loc —, ca un om (de care nici unul nu iaste slobod), rog pe toţi cei bine credincioşi, care vă veţi îndeletnici a ceti, ca orice greşală veţi găsi, să îndreptaţi cu duhul blîndeţelor..."[18]. Într-un cronograf copiat „în zilele pré învăţatului nostru Domnu, Io Costandin Gheorghie Hangeri Voevod", ni se face cunoscut că „ori cine să va îndemna a ceti şi va găsi vre o greşală, ori în cuvinte, ori în slove, să nu huliţi, ci cu duhul blăndeţelor să turnaţi untul de lemnu al bunii voirii Dumnévoastră, şi să ungeţi ranele greşalelor mele cu cuvănt măngăitoriu"[19]. Prin urmare trebuie onorată intenţia, copistul „socotind că ar fi bine să-ş ajute fieşte cine patrii şi limbii lui ori cu ce ar puté", aidoma Eclisiarhului. „Cu dulceaţă este oareşicum — mărturiseşte acesta în *Cuvînt către iubitorii de cetire* — a povesti cinevaşi de patria sa, şi a istori de cele ce s-au întîmplat neamului său, atît din anii trecuţi, cît şi din diastima vremii sale..."[20]. Lucrarea monahului este prezidată de „duhul blîndeţelor", precum şi de naivitatea omului din pătura mijlocie, aflat în marginea treburilor „politiceşti" ale vremii. Fără să fie muzicală, fraza *Cronografului* are întoarceri nebănuite, volutele sînt largi, descriptive, in-

---

zia că acesta îl preveşteşte pe Caragiale. Ultimul comentator, Paul Cornea, în *Originile romantismului românesc*, Minerva, 1972, p. 45—46, reia şi el consideraţiile lui Călinescu, respectiv Popovici: „...sub condeiul micului cărturar, puţin introdus în secretele istoriei, faptele reale se amestecă la fiecare pas cu legenda, «gesta» revoluţiei devenind un fel de *Alexandrie* grotescă...".

[17] cf. Ion Vîrtosu, *Date noi despre...*, p. 8—9.

[18] *Ibidem.*

[19] cf. *Catalogul manuscriptelor româneşti,* întocmit de Ioan Bianu, tomul I, numerele 1—300, Ediţiunea Academiei Române, Bucureşti, 1907, p. 226.

[20] *Dionisie Eclesiarhul, Cronograful Terei Rumâneşti,* Râmnicu-Vâlcea, 1934, p. 3) (ediţie îngrijită de Nicolăescu-Plopşor, din care am extras citatele inserate în cercetarea de faţă. Volumul reproduce, într-o ortografie modernizată, versiunea lui Papiu Ilarian, îndepărtîndu-se deci şi mai mult de manuscris. Credem, de aceea, necesară o ediţie ştiinţifică a *Cronografului*).

cipientul „ear" narativ încetinind un ritm pe care Dionisie îl derulează printre evenimentele trăite și avînd, tocmai de aceea, densitatea mierii. „Eată dar că vom urma a istori de la Alexandru Ipsilant voevod, carele după răsmirița Muscalilor, făcîndu-să pace, au stătut Domn acestei țări". O tipologie complexă, în pînze zugrăvite stîngaci dar cu vopsele vii, caracterizează conjuncturi istorice unice, aplecate uneori spre anecdotă. Desenele unui timp revolut prind viață nu prin căutarea de senzațional, totuși. Martorul mai mult sau mai puțin închipuit relatează firesc,[9] în conformitate cu știința adîncă a „spunerii" orale, fie că e vorba de Mavrogheni, care „avea după dînsul doi gealați îmbrăcați în cămăși de zale", fie că descrie intrarea domnilor fanarioți în București, „cu pompă și cu halai", împodobiți cu „tui, cu caftan și cucă împărătească", aceasta „după obiceiul porții" și al înscăunărilor răsăritene. Mulată pe tiparul basmului, istorisirea curge domol printre meandrele amînărilor succesive, autorul anunțînd întîmplările într-o țesătură complicată de contrapunctul intervenției: „... au rămas Crîmul adecă țeara tătărască jumătate... *pentru care vom istori înainte* (subl. ns.)". Anticipația se preface în promisiune sfătoasă despre Alexandru Vodă Ipsilant „a căruia-i vom arăta și sfîrșitul vieții înainte". Domniile fanariote plutesc între istorie și legendă, s p e c t a c o l u l oferindu-se, policrom, privirii. Ceremoniile sînt tipic orientale rafinînd comportamentul Pasvandului, de pildă: „... și viind alt capigiu cu ferman, a poruncit la odobași, buliucbași cu ortalele lor, să iasă cu halai etc....". Cutare domn umblă în travesti amintind de *Sultanul și pescarul* antonpannesc. „Se îmbrăca uneori Mavrogheni Vodă în haine popești, alte ori se îmbrăca cu rasă și podcapet călugărește, și mergea pe la biserici și cerca cum slugesc preoții și pre ce vreme săvîrșesc slujba". Numeroase scene au un fast de *Halima*: împărăteasa Ecaterina organizează o „încorunație" cu „țeremonii" și „halaiuri". Naivitatea povestitorului oferă faptelor proporții mitice. Războaiele se poartă cu tunuri „înfricoșate", ce au „sicreturi", iar numărul oștilor se ridică la „un milion, afară de oștile pașilor". Toate acestea sînt aflate de la „un ipochimen vrednic de crezut", purtînd probabil zîmbetul lui Anton Pann în colțul gurii. Compoziția „sicreturilor" e formidabilă prin amestecul de substanțe, descris cu deliciul — caracteristic balcanicului — enumerării: „... bagă întîi un săculeț de barut, și apoi toarnă cu banița (sic!) feliuri de ghiulele, și întregi și sparte și spărturi de tunuri turcești și potcoave de cai tocite și orice...". Drept răsplată, „împărăteasa l-a cinstit cu cavalerie și cu lefea mare" pe „franțiozul" meșter în fabricarea „sicreturilor". Ochiul se deschide uimit în fața acestor minunății, iar condeiul atenționează neobișnuitul. „Aicea — ne previne el — să arătăm pentru izvodirea sicreturilor". Paginile sînt memorabile prin tendința necontenită de epicizare. Frecvența verbului alertează ritmica scenelor de luptă, în care naratorul aproape se include: „... și dînd cu tunuri mari să sfarame zidul cetății, aruncînd din avan top și gumbarale în cetate, au nemerit barutana adică prăfăriea, și aprinzîndu-se barutul s-a făcut mare și groaznic trăsnet, și pre mulți i-a omorît...".

Evenimentele sînt prezidate mai mult de capriciile autocratului oriental, care „compune" numeroase „fermanuri" de amenințare. Ele debutează totuşi cu apelativele obişnuite în practica epistolară din spațiul sudic şi sud-estic: „Eu, prea puternicul împărat al Otomanilor, împăratul tuturor împăraților, scriu ție craiule al Panoniei, cu boierii tăi, *pace*" (subl. ns.). Arborescente, perioadele mărturisesc „imaginația arabă" (George Călinescu) a lui Dionisie, care asociază întîmplări şi stări contradictorii, brodînd astfel, cu zîmbet sau lamentîndu-se, pe firul unei istorii tragice în esență. Cruzimile fostului „cirac" şi hoț al mărilor sînt atenuate, „prăjinile în furci" coexistă cu milostenia coborîtă „asupra raelilor", în contraste ce definesc comportamentul lui „homo balcanicus". Notația succintă, amintind de cronografe, realizează cu sobrietate de mijloace tablouri dramatice, însă obişnuite prin frecvență: „. . . şi trecînd nu multă vreme, a trimis de la Poartă împăratul capigiu şi i-a tăiat capul (lui Grigorie — Vodă). . .". Atmosfera este medievală, „lungoarea" de care mureau nemții ia proporțiile ciumei *Din vremea lui Caragea*, iar „comita mare şi luminoasă de către răsărit pre care norodul din neştiință o au numit stea cu coadă" rămîne totuşi semnul rău prevestitor alimentînd credulitatea omului aflat „supt vremi". Luminile Karaghiozului nu pot ascunde crepusculul. Vodă Hangerliu „n-a socotit că . . . va să-i sosească mare întristare şi curmarea vieții", relatată într-o pagină antologică: „. . . .Harapul îl sugruma cu lațul trăgîndu-l cu amîndouă mîinile gios din pat, şi fiind şi vodă cu vîrtute de se svîrcolia, capigiul a înfipt hangerul în pîntece, de i-a vărsat sîngele: harapul şedea pe el şi-i frîngea grumazii, . . ., a tăiat capul lui vodă încă isbindu-se vodă viu şi tăvălindu-se în sînge . . .". Omorurile se țin lanț însîngerînd fila de istorie. Lui Leu Paşa „i-au jupuit capul şi umplînd pielea cu bumbac l-au trimis îndată la Țarigrad la împăratul". Istoria devine un joc de şah la discreția puternicilor zilei. Destinele maselor depind direct de voința acestora. Napoleon, ca un afurisit de „greco-romeos" şi, în plus, „trecut în legea papistăşească", porneşte război cu împărățiile vecine „nesuferind a rămîne ruşinat, de a nu-l numi (ceilalți — n. ns.) împărat". Persoana, „împăratul" este cel care contează şi el traversează „creşterea" urmată de o aproape cantemirescă „descreştere", indiferent că e vorba de tăierea lui Hangerliu, de Mitrison, care „s-a adăpat cu salepul morții şi a murit", sau de sfîrşitul țarului Pavel. „Dar mai aşteaptă, o Bonaparte, să-ți vezi şi tu sfîrşitul! . . .", va exploda profetic autorul. Teoria dezvoltării ciclice, întîlnită în scrierile lui Dimitrie Cantemir se citeşte şi aici, printre rînduri, balanța înclinînd către tonalitatea omiliei răsăritene. Oamenii cad datorită răutăților proprii, în consonanță cu o dialectică internă specifică sud-estului, Răul născîndu-se din prea mult Bine şi invers. Metafora plastică a raportului de forțe morale este „bolnăvirea de multă mîhnire" (a Pasvandului) din pricina sosirii muscalilor: „Şi din pîntecele lui cel de aspidă, i-a eşit în piept ca o băşică cu venin, cît o nucă". Astfel, „i s-a veninat trupul, . . . şi slăbind a crepat ca un cîine spurcat, scăpînd țeara şi domnii de acest bălaur mare". O asemenea „bolnăvire" e demnă de leacurile — propuse cu nu mai puțină

savoare — exilatului Heliade Rădulescu de către credincioasa Mariță într-un impresionant dialog epistolar. Autorul își formulează opiniile în nota m o r a l i s m u l u i dominant în „Evropa“ sud-estică. Pasaje întregi amintesc de lamentațiile blîndului Neculce („Vai și amar de țeară, ce era atuncea!“), dar în concentrate epice caracteristice ariei literare muntene. „Suspinurile din partea Turcilor“ se concretizează în tablouri cu nimic mai prejos față de mărturia zguduitoare a boierului Dinicu Golescu. „Ear slujbașii închidea oameni și mueri prin coșeri și-i îneca cu fumuri de gunoi și cu ardei-i afuma și-i ținea închiși zîoa și noaptea flămînzi să dea bani, pe alții-i lega cu mîinile îndărăt, și cu spatele de garduri, și-i bătea cu bicele, pre alții legați îi băga cu picioarele goale în zăpadă geroasă etc. ...“. Nu mai avem de-a face cu legenda, ci cu trista istorie, dinamitată mai tîrziu de către pandurii lui Tudor Vladimirescu. Turcii, trimiși de Vodă Mavrogheni împotriva nemților, „prindea oamenii de prin satele de pe margini ... și pe unii-i tăia, luîndu-le capetele de le arăta la serascher, zicînd că sînt Nemți, ca să le dea bacșiș“. Umorul negru nu lipsește, un „haz de necaz“ ce restabilește — afectiv vorbind — echilibrul nativ al carpatinului în vremuri tulburi: „... și lovindu-se [Nemții] cu Turcii i-au biruit și i-au băgat în Dunăre, *să se scalde și să bea apă*“ (subl. ns.). Sau reciproca: osmanlîii „i-au început a secera [pe Nemți] cu sabiile și cu iataganele *ca pe verze*“ (subl. ns.).

Din vreme în vreme autorul își aduce aminte că nu e mirean și mulțumirile sînt adresate celui de sus într-o „laudă“ cu rezonanțe sosite din depărtata literatură omiletică: „Și așa a isbăvit Dumnezeu țeara de peire, Dreapta ta Doamne a sfărîmat capetele vrăjmașilor, și a surpat sprinceana cea înaltă ...“. Rugăciunea este înduioșătoare explicînd lipsa de motivație a evenimentelor din care Eclisiarhul reține epica, desfășurarea vijelioasă, fără contenire. Momentele de *respiro*, necesare în acest galimatias, dezvăluie eminența povestitorului care relatează cu voluptate aproape senzorială: „Să venim ear la cuvîntul ce ne este înainte“, sau „Deci să venim ear la istoria ce ne este cuvîntul“, expresia purtînd anagrama celui ce se va numi mai tîrziu Caragiale („Ce-mi dă în gînd ideea?“). Dramaturgul reținuse, se știe, episodul savuros cu căpitanul turc, căruia i se năzărise să facă „zeefet“ cu nevestele boierilor. Legătura dintre epoci și fapte se realizează cu credința unchiașului care se știe mai mult ascultat decît citit („Acum să zicem ceva și de Nemți“). Credibilitatea istorisirii crește direct proporțional cu accentuarea mărturiei oculare. Autorul se afla probabil în București la 1808 cînd, în urma unui incendiu pornit de la „o spițerie ce era în mijlocul orașului“, „și parii sau țepile podului de pe Dîmbovița, ce au fost, au ars pînă în fața apei“. Altă dată povestește, la rîndul său, ce „îi spunea un arhimandrit“ despre podul cel minunat al muscalilor, ce era așezat între malurile Dunării „foi de vite, boi și vaci și bivoli, cu mare meșteșug încheiat, și nu numai oștile că trecea preste el, ci și tunurile cu roatele lor și cu cei trăgîndu-le trecea, și spunea [arhimandritul] că ... să scufunda podu cu foi în apă de eșia apa de o palmă din pod, așa înainte să scufunda, și dindărăt să ridica și

să scura apa, lucru minunat, cu înțelepciune făcut". Farmecul relatării rezidă în lipsa tehnicii basoreliefului. De la înscăunarea lui Hangerliu condeiul trece, fără nici o pregătire prealabilă, la descrierea răutăților lui Pasvandoglu într-o povestire saturată de rarități lexicale. Memoria e vie prefăcîndu-se în timp al prezentului, plin de culoare locală şi însoțit de interludiile moralistului. Ironia devine muşcătoare sensibilizînd, de pildă, rictusul amar, cauzat de caraghioslîcul primirii, de către „haianul cetății Diiului", „a capigiului" trimis cu „ferman" de „Eu Osman Paşa, sultan al Țarigradului, împăratul tuturor împăraților lumii, de la răsărit la apus". Retorica e evident populară, deşi aminteşte de rostirea prețioasă a suveranului, transmisă de către Cantemir într-unul din subsolurile *Istoriei Otomane*. Scrisorile folosesc un ceremonial de cuvinte în dosul căruia fierbe veninul. „Jocul" se poartă pe multe planuri și se termină de obicei cu sînge. Gratulările sînt reciproce înveşmîntînd cu măiestrie perfidia interioară, izvorîtă dintr-o mult prea elastică fibră morală. E drept, împrejurările o cer, țărişoarele stau sărăcite şi, în fond, neputincioase ca forță armată, între lăcomia turcilor înhăitați cu „cîrjalii" şi „bunăvoința" Rusiei țariste. Dansul pe sîrmă al lui Ipsilante particularizează un moment dintr-o lungă şi uriaşă dramă a istoriei noastre. Dar epistolele sale, închipuite în bună măsură, ascund încă dulceața cuvîntului ce se ştie opune forței: „Multă sănătate închin slăvimei tale prea înălțate paşă Pasvandoglule, etc....". Există de altfel o încredere oarbă în c u v î n t, „sultanul văzu cele ce scrie împăratul, socotind că scrie adevărul s-a amăgit și s-a ridicat de s-a dus la Țarigrad", unde i se taie capul pentru trădare.

Fără să fie inițiat în „adînci şi întunecate învățături, cu multe feliuri filosofeşti", condeiul călugărului lasă un *Cronograf* şi, implicit, elogiul mărturiei scrise, *cartea*, semnînd cu umilința înțelepciunii fără vîrstă: „Tuturor plecat, Dionisie Eclisiarcu".

ДИОНИСИЕ ЭКЛИСИАРХУЛ ИЛИ ФАНАРИОТИЗМ МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ЛЕГЕНДОЙ

(Р е з ю м е)

Автор статьи занимается творчеством писателя из семьи балкаников. Почти игнорированный литературными историками прошлого и настоящего, Дионисие Эклисиархул запечатлевает с наивностью и талантом народного повествователя один из наиболее драматических периодов национальной истории. Толкуя по-новому *Хронограф*, автор обозрел важнейшие данные о биографии монаха, а также критические оценки последней валахской летописи.

DIONISIE L'ECCLÉSIASTIQUE OU LE PHANARIOTISME ENTRE L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

(Résumé)

L'étude s'occupe de l'oeuvre d'un écrivain de la famille des balkaniques. Presque ignoré par l'historien de la littérature d'hier et d'aujourd'hui, Dionisie l'Ecclésiastique enregistre, avec la naiveté et le talent du conteur populaire, une des plus dramatiques périodes de l'histoire nationale. Outre une lecture moderne des *Chroniques*, l'auteur s'est proposé de passer en revue les plus importantes contributions concernant la biographie du moine, ainsi que les mises en valeur critiques de la dernière chronique valaque.

O PREFAȚĂ NECUNOSCUTĂ A *GRAMATICII* LUI CONSTANTIN DIACONOVICI LOGA

GEORGETA ANTONESCU

O relativ recentă și mai mult decît stimabilă inițiativă a editurii timișorene Facla a readus în atenția istoricilor filologiei românești figura cărturarului bănățean Constantin Diaconovici Loga, prin reeditarea (atentă și conștiincioasă) a *Gramaticii* sale din 1822 de către Olimpia Șerban și Eugen Dorcescu. Întrucît noi înșine am avut ocazia cu cîțiva ani înainte (*Istoria literaturii române,* vol. II) să semnalăm existența unei încercări de retipărire a lucrării încă în vremea vieții autorului, ne folosim de acest prilej pentru a comunica cercetătorilor textul integral al prefeței cu care Diaconovici Loga intenționa, în 1838, să însoțească noua ediție a *Gramaticii*[1].

Din textul păstrat în arhivele budapestane reiese că autorul nostru ceruse și primise încă în 1835 încuviințarea de a tipări, sau retipări, mai multe cărți destinate „shoalelor naționale pentru luminarea tinerilor". Între acestea este și *Gramatica,* piatră de temelie în procesul însușirii celorlalte științe și, ca atare, absolut necesară oricărui cărturar. Diaconovici Loga trebuie să fi întîmpinat însă anumite dificultăți în realizarea proiectului său, întrucît a doua ediție a *Gramaticii* e gata de tipar abia în 1838, *Epistolariul românesc* apare doar în 1841, iar *Istoria Bibliei,* pomenită și ea cu această ocazie, se afla tot în manuscris în 1842[2] și nici n-a mai apucat să apară înainte de moartea autorului.

După cîte știm, nici noua ediție a *Gramaticii* nu a văzut lumina tiparului, din motive pe care nu le-am putut elucida pe deplin. Foaia de titlu și prefața, pe care le-am putut consulta în fotocopie, nu poartă nici o mențiune a cenzurii. E foarte probabil ca autorului să-i fi lipsit fondurile necesare pentru editarea cărții, deoarece știm că a mai avut

[1] Originalul se găsește la Arhivele Statului din Budapesta (Arhiva economică maghiară. Fond tipografia de la Buda). Textul ne-a fost semnalat și fotocopia furnizată de tovarășul Pompiliu Teodor, căruia îi mulțumim pe această cale.

[2] Vezi „Foaie pentru minte, inimă și literatură", 1842, nr. 45, p. 358.

dificultăţi pecuniare cu tipografia şi în urma tipăririi *Octoihului*[3]. Atunci cînd a reuşit să strîngă banii pentru tipar, Diaconovici Loga a preferat, probabil, să editeze o carte care nu apăruse încă, adică *Epistolariul*, în 1841. După cum e posibil ca această din urmă lucrare să fi stîrnit mai mult interesul eventualilor „prenumeranţi", ca una ce se adresa unui public cu preocupări foarte variate.

Oricum, iniţiativa de retipărire a *Gramaticii* merită să fie reţinută, în primul rînd pentru că este o dovadă în plus despre circulaţia şi aprecierea de care ea s-a bucurat, şi în al doilea rînd fiindcă a ocazionat redactarea unei introduceri deosebit de interesante. Prima ediţie a *Gramaticii româneşti* se deschide cu dedicaţia către Uroş Nestorovici, în care doar în treacăt Diaconovici Loga lasă să se vadă importanţa pe care o acorda studiului acestei discipline, considerată de el „învăţetura limbei şi cheia altor învăţeturi". Ediţia pregătită în 1838 are în frunte o adevărată prefaţă, profesiune de credinţă de luminător, în care autorul arată împrejurările în care a alcătuit cartea şi face şi cîteva consideraţii teoretice şi metodice. O reproducem în continuare „in extenso"[4]:

„Gramatica Romanească pentru Întrebuinţare prin Shoalele naţionale romaneşti în Ţ. Crăeştile Provinţii ale Impărăţiei Austriei lucrată de Constantin Diaconovici Loga Directorul Shoalelor Naţionale Romaneşti şi serbeşti de Graniţă. Walachische Sprachlehre. Zweite Auflage. La Buda În Crăiasca Tipografie a Universităţii Ungariei 1838"

„Prefaţă

Cu puterea milostivului *Intimat* de la înaltul *Consilium* Crăesc sub 31 martie a. 1835 No. 9279 purces, s-au primit Manuscriptele mele ca să se tipărească din ele Cărţi prin Shoalele Naţionale pentru luminarea tinerilor ce se învaţă*. Deci fiind acest Intimat prin Exţelenţia Sa în Domnul răposatul Mitropolit al nostru *Ştefan* cu mine împărtăşit, după

---

[3] Dificultăţi care s-au soldat cu vînzarea casei sale din Arad. Vezi I. Vuia, *Şcoalele româneşti bănăţene în seclul al XVIII*, Orăştie, 1896, p. 132.

[4] Fotocopia consultată are dimensiunile 21 × 15,5 cm. Textul e scris de mînă, cu chirilice, într-o grafie îngrijită. Transcrierea s-a făcut respectînd particularităţile şi ezitările ortografiei lui Diaconovici Loga. Am modernizat în schimb punctuaţia, pentru a facilita urmărirea încheieturilor frazei. Am reprodus întocmai utilizarea pe care o dă autorul majusculelor, care ni s-a părut semnificativă şi din punctul de vedere al concepţiei sale de luminător (consecvenţa cu care scrie cu majuscule cuvinte ca *Shoală, Carte, Gramatică, Manuscript,* de pildă, e grăitoare).

* Pentru nooa Organizaţie a Shoalelor Naţionale aceste următoare Cărţi şi Tabele au de a se tipări din Manuscriptele mele care am arătat la înaltul Consilium Crăesc din Buda încă sub 21 iunie a. 1834 N. 50 precum sînt: *Azbuceriu* (sau Bucvariu), *Ortografia* şi *Gramatica aceasta, Formularele Scrisorii formose* cu *Tabela caligrafiei* ce se pune pre părete şi *Epistolariul romanesc.* Iară

Pentru învăţătura Moralităţii Creştineşti *Istoria Bibliei* lîngă aceasta se cuvine a se întrebuinţa spre cetire cartea *Viaţa Mîntuitorului Hristos* care iastă tipărită dinpreună cu *Tîlcuiala Evangheliilor;* din aceasta ţine în dumineci şi în Sărbători învăţetură evanghelicească în Shoale învăţetorul. Iară în Beserică cu Tinărimea cea mare ţine Preotul. Aceste Cărţi s-au trimis la Buda şi de acolo la înaltul *Tron* sub N. 24719 la care au ieşit Milostivul *Intimat* de asupra".

rînduiala Exţelenţei Sale între celelalte Cărţi în Manuscript s-au trimis şi *Gramatica* aceasta sub *Revizia* reposatului domn Episcop a Timişorii *Maxim* şi, căştigînd Arhipăstorească Binecuvîntare, s-au dat acum a dooa oră la Tip pentru trebuinţa Shoalelor. Gramatica aceasta care întîia oră s-au fost tipărit în Buda la a. 1822 şi pînă acum s-au propus tinerimei prin Shoale în Ungaria, Bănat, Ardeal, Moldavia şi Ţara Romanească, iară mai din adins se învaţă în Shoalele Preparande din Arad şi din Beserica albă şi în Shoalele Cliriceşti din Arad şi din Verşeţ; deci văzînd că învăţătorii carii au ieşit din aceste Shoale fac bun sporiu cu tinerimea din Gramatică, de aceea pentru Shoalele naţionale între celelalte învăţături care le-am propus la înaltul loc de a se tipări s-au cuprins şi Gramatica ce acum se întroduce prin toate Shoalele. Că

Gramatica iastă învăţetura limbei şi cheia tuturor învăţeturilor, căci carele iastă întămeiat în limba maicei sale după regulele Gramaticii, unul ca acela ori de ce lucru vorbind sau scriind va potea descoperi cugetele şi vointele sale, desvălit şi amăsurat zic, după firea lucrului despre carele se face vorba, ca să-l înţăleagă tot natu; Că de aceea vorbim au cetim ca să ne înţăleagă alţii, deci fiindcă Gramatica are de a se propune de acum înainte prin toate Shoalele Naţionale la Sholarii cei tineri, pentru aceasta am căutat să o întocmesc dînd răguli uşoare şi înţăleasă. Afară de acestea să ştie că Gramatica, precum se vede, cuprinde în sine reguli mai pre larg, ca se nu rămînă ceva afară, ce ar fi de lipsă să se pună în răgule pentru mai bun înţăles al Limbei, că de aceea învăţătorilor li se spune ca ei cele mai multe reguli numai cu tîlcuiala să le treacă şi pe Tabla cea neagră în shoale să le arată Exemple sau Pilde; iară a învăţa de rost numai regulele cele mai de căpetenie să le dea tinerilor.

Învăţătoriul va păşi aicea după stările dinprejur şi după cum pot cuprinde şi Sholarii; însă se caută ca sholarii în anul al doilea cătră mijloc să înceapă a învăţa din Gramatică Regulele cunoaşterii literilor, a Silabirii, a Cetirii şi ale Ortografiei; iară în anul al treilea mai departe să înveţă celelalte Reguli a Gramaticii, care stau la Etimologhie şi la Sintaxă; iară Prosodia pote numai să le cetească. Aicea bine va face învăţătoriul cînd va învăţa pre Sholari la Etimologhie, adecă de Articul, de Nume, de Pronume, de Verb, de Prepoziţie ş. a., atuncea să ia şi Sintaxa, adecă cînd au învăţat de Articul să caută îndată la Sintaxa Articulului şi să arate de acolo Exemple, să vade cum să leagă Articul cu alte cuvinte, şi cum să întrăbuinţează în limbă, apoi aşa să păşască cu Numele şi cu tot feliul de cuvinte a limbii, precum stau în Etimologhie la capetele sale. ,

Folosul Gramaticii iastă îndoit, că de o parte fiii noştri ca fiitori cărturari învaţă limba Maicii sale cu Tămeiurile ei, adecă Limba acea Gramaticească sau învăţată, şi cunoscînd însuşirele limbei cu deplin înţeles va şti pune gîndurile sale pe Hartie; alt folos iastă că învăţînd Gramatica limbei sale de se va deprinde a învăţa şi alte limbi streine, mai pe uşor va putea ajunge la poftitul scop, precum se şi cere de la a noştri carii poftesc să între în vreo Diregătorie mai aleasă; unii ca

aceia să învețâ mai multe limbi, ce sînt spre sevîrşirea trebilor în soțetatea omenească de lipsă, iară mai vîrtos aicea în Patria noastră în care mai multe Națione să află; drept aceea nu numai domnii carii se află la Scaunele de judecată să știe mai multe limbi, ci și Preoții și Învățătorii iastă de lipsă a ști limbele Naționelor cu care sîntem aicea în Împărăția Austriei amestecați, precum Latinește, Ungurește, Nemțește, Sîrbește ș. a.

Iară la capăt poftesc ca lucrarea aceasta a mea să fie de ajutorință și folos celor ce doresc a face înaintare în Știința a Limbei Maicii sale, care poftire, de mi se va împlini, cu adevărat mă voi socoti mai mult rod a ostenelilor mele a fi cules și mai mare resplătire pentru iale a fi căpătat.

Scris-am în Beserica albă în 8lea august 1838

Constantin Diaconovici Loga
Directorul Shoalelor Naționale
Romanești și Sîrbești de Graniță

НЕИЗВЕСТНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ *GRAMATICA ROMÂNEASCĂ* КОНСТАНТИНА ДИАКОНОВИЧА ЛОГИ

(Резюме)

Текст, приведенный автором статьи, представляет собой предисловие ко второму изданию (1838) книги *Gramatica românească*, впервые опубликованной К. Диаконовичем Логой в 1822 г. В этом предисловии трансильванский книжник дает некоторые методологические указания относительно преподавания грамматики (соблюдение принципа доступности, параллельное преподавание морфологических и синтаксических понятий, употребление примеров и т. д.) и доставляет одновременно некоторые сведения о своей общей просветительной деятельности.

UNE PRÉFACE INCONNUE DE LA *GRAMMAIRE* DE CONSTANTIN DIACONOVICI LOGA

(Résumé)

Le texte communiqué dans cette étude représente la préface d'une deuxième édition, projetée en 1838, de la *Grammaire roumaine* publiée pour la première fois par C. Diaconovici Loga en 1822. Dans cette préface l'érudit transylvain donne quelques indications de méthode concernant l'enseignement de la grammaire (respecter le principe de l'accessibilité, enseigner parallèlement les notions de morphologie et de syntaxe, user des exemples etc.) et fournit en même temps quelques informations au sujet de son activité générale d'illuminateur.

EMINESCU ŞI RICHARD WAGNER ÎN SPIRITUL DOCTRINEI LUI SCHOPENHAUER

VASILE VOIA

Mihai Eminescu este aproape de marea literatură romantică germană nu prin influenţă, ci prin dimensiune spirituală. Universul său poetic îl plasează în vecinătatea imediată a unor Hölderlin, Novalis sau Goethe şi-l singularizează, totodată, prin viziunea sa originală. Dacă travaliul comparatist a dat la iveală observaţii profunde şi fecunde, de ce s-a ignorat sugestiva apropiere de Richard Wagner, oare pentru că avem de-a face cu domenii diferite ale artei, cînd ştim că romantismul este un fenomen de sincretism şi de sincronism al artelor, sau pentru că ar trebui să vorbim de influenţe? G. Călinescu intuia valori muzicale în lirica eminesciană, o gravitate, o viziune muzicală, o tehnică chiar, întreaga operă părîndu-i-se „o dramă simfonică cu întrebări şi răspunsuri, cu teme şi comentarii muzicale“[1]. Pe ambii poeţi îi putea apropia predilecţia pentru trecutul istorico-mitic naţional, pentru mit şi legendă, ca şi năzuinţa creării unei arte simbolice. Poezia lor circumscrie în sfera sa o lume a marilor teme romantice, o lume care se zbate în artist şi devine sufletul propriu al creaţiei sale. Wagner şi Eminescu înseamnă împlinirea romantismului german şi românesc.

Observaţiile noastre nu au neapărat menirea de a soluţiona relaţii literare-estetice-filozofice, nici de a resuscita problema Eminescu—Schopenhauer, ci de a sesiza anumite idei sau similitudini care pot arunca, eventual, perspective de profunzime în studiul mereu actual al cosmosului poetic eminescian, iar în al doilea rînd pot ilustra un principiu de literatură comparată, referitor la natura şi calitatea influenţei filozofico-estetice.

De la bun început trebuie să precizăm că Richard Wagner şi Mihai Eminescu sînt doi dintre cei mai mari artişti ai secolului al XIX-lea care se pătrund de ideile filozofului pesimist. Acest lucru este cu atît mai mult posibil cu cît Schopenhauer manifestă el însuşi o structură spirituală

[1] *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. V, Bucureşti, 1936, p. 254.

romantică tipică. El este unul dintre ultimii romantici în filozofie, așa cum este Wagner în muzică și Eminescu în poezie. Dar dincolo de orice influență se revelă la aceștia gîndirea mitică creatoare. *Lumea ca voință și reprezentare* este și ea construcția unui mit, mitul de „Willen zum Leben", „cartea celui mai autentic romantic tîrziu"[2], așa cum bunăoară opera lui Novalis este „cartea" romantismului timpuriu celui mai autentic. Așa cum Novalis primul, Schopenhauer ultimul a sintetizat „mitul romantic într-o operă cuprinzătoare, într-o carte care are ea însăși toate semnele adevăratului mit"[3], într-o carte care este veritabilă creație originală. Metafizica și arta nu sînt antinomii, ci întrepătrunderi organice. Tocmai locul acordat artei în sistemele idealismului german motivează simbioza artă-filozofie, mai importantă decît în oricare altă epocă, mergînd la identificarea de metode comune și de principii, dintre care cele mai importante sînt intuiția și creația.

Sînt cunoscute, în genere, principiile gîndirii schopenhaueriene. Liberarea filozofică de sub imperiul stihial al voinței se împlinește în trei etape principale care fac obiectul cărților III și IV. Prima este *etapa estetică*, cea mai importantă și totodată marea originalitate a lui Schopenhaeur. Estetica ocupă cartea a III-a, par. 36 și de asemeni *Suplimentele la cartea a III-a* din ediția a doua a *Lumii* sau încă cîteva texte scurte din *Parerga și Paralipomena*. Esența acestei estetici este contemplația. Ideile și contemplarea lor sînt concepute în afara lumii fenomenale, afară de timp, spațiu, rațiune, cauzalitate.

Vom reține că în teoria schopenhaueriană a geniului nu există nici o diferență de natură între aptitudinea creației și aptitudinea contemplației. Artistul genial dispune de o mai mare putere de contemplație, adică el poate rămîne mai mult timp în sfera acesteia. La Schopenhauer însă nu întîlnim o teorie a creației, ci găsim „numai Momentul contemplației"[4]. Artistul creează contemplînd, adică a ști să contempli înseamnă implicit a ști să creezi. D. Caracostea credea că strofa finală a *Luceafărului* ar viza o genialitate „în izolare", „lipsită de demnitatea creatoare", ceea ce e fals, deoarece necreația înseamnă negația geniului. La Schopenhauer nu există elanul creator fiindcă nu există invenție, există numai repetiție. Deoarece voința se repetă încontinuu pe sine însăși, tot așa arta nu poate decît să reproducă ideile generale ale voinței repetante. Travaliul creator al geniului constă în „a reproduce într-o creație liberă ceea ce el cunoaște prin această metodă (contemplația, n.n.); această reproducere constituie opera de artă"[5]. Artistul nu va crea niciodată ceva nou, căci nimic în artă nu este nou prin raportarea la lume.

---

[2] Richard Tengler, *Schopenhauer und die Romantik*, Germanische Studien, H. 29, Berlin, 1923; Nachdruck mit Genehmigung des Matthiesen Verlags, Lübeck, 1967, p. 26.

[3] *Id.*, *ibid.* p. 51.

[4] Hans-Dieter Bahr, *Das gefesselte Engagement. Zur Ideologie der kontemplativen Aesthetik Schopenhauers*, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1970, p. 50.

[5] Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, P.U.F., Paris, 1969, Initiation philosophique, 88, p. 250.

„Creația" estetică nu este invenție, ci redescoperire. Geniului kantian care are facultatea de a „produce opere originale" i se opune cel schopenhauerian care are calitatea „de a reproduce forme originare"[6]. Lumea lui Schopenhauer se găseşte în imposibilitatea de a introduce ceva nou în sînul ei. Totul e repetiție. De aci lipsa unei finalități, a unei libertăți, a unei reprezentări a devenirii, de aci pesimismul său. Trecut, prezent şi viitor sînt identice, ca şi evenimentele lor, şi nu există deci decît un singur timp. Astfel că nimic din eterna derulare nu poate fi interpretat ca simptom al devenirii. Fluxul temporal nu se constituie, nimic nu există care să distingă pe ieri de azi, care *ieri* este mîine. Timpul real al lumii este clipa, prezentul etern. În acest prezent se suprapun încontinuu aceleaşi scene. Repetiția este un coşmar, fiindcă tinde să facă din iluzia unui prezent efemer un prezent etern. Deoarece esteticul singur este în stare să ne sustragă pentru o clipă de sub eternul prezent, Schopenhauer pune problema salvării estetice a vieții în fața repetabilității lumii. Opera de artă nu modifică prezentul etern, nu introduce în lume nici o noutate. „Noutatea" operei de artă nu înseamnă reînnoire, apariție a ceva nemaiîntîlnit, nemaivăzut, ci accentuarea caracterului imemorial al unui etern văzut şi experimentat. Viitorul lumii nu există, mecanismul timpului s-a oprit, a înghețat în prezentul etern pe care nici măcar arta nu-l poate desfereca. Există însă şi situația în care estetica modifică reprezentările prezentului etern. Obiectul de artă scapă acestui prezent prin aceea să se îndreaptă înapoi, lumea nefiind închisă ca trecut. Există un timp al artei. Poetul exprimă ceea ce omenirea a văzut şi resimțit şi va vedea şi resimți în prezent şi în viitor, deoarece situațiile sînt aceleaşi. Ele se repetă mereu, atît cît dăinuie omenirea, şi e firesc atunci să trezească mereu aceleaşi sentimente. Aceasta e bătrînețea lumii. Dar ea face posibilă tinerețea artei.

Cum se fac simțite unele din aceste idei în opera celor doi poeți în discuție? Se ştie că Arthur Schopenhauer beatifică muzica. Ea este nu numai în afara şi superioară celorlalte arte, ci şi una din activitățile esențiale ale omului. „Muzica este anume o astfel de *nemijlocită* obiectivare şi (o) reproducere a întregii *voințe*, aşa cum este însăşi lumea ... [7]" Dar nu teoria schopenhaueriană a muzicii îl va atrage pe Wagner, ci tocmai filozofia acestuia: pesimismul, negarea voinței de a trăi, mila universală. De altfel, filozoful aprecia geniul poetic, nu muzical al lui Wagner. Şi cu toate acestea există idei schopenhaueriene despre muzică ce-l vor influența. Şi anume, muzica exprimă inefabilul lumii. Ea are putere mîntuitoare pentru om, consolatoare, făcîndu-l apt să renunțe la voință şi smulgîndu-l dorințelor sale.

În cursul verii lui 1854 unul dintre amicii lui Wagner din Zürich, poetul Herwegh, frapat de analogia existentă între ideea fundamentală a *Inelului Nibelungilor* şi doctrina lui Schopenhauer, îi oferă *Lumea*. Lec-

---

[6] *Id., ibid.*, p. 58.

[7] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I. Cotta-Insel Verlag, Stuttgart/Frankfurt am Main. 1960, p. 359.

tura operei fu o revelaţie. Ea îl surprindea pe Wagner într-un moment de criză ideologică şi de criză sufletească. Între cuvîntul filozofiei şi sunetul muzicii el descoperă o dinamică interioară. Corespondenţa cu Liszt şi Röckel, însemnările autobiografice constituie surse bogate în ceea ce priveşte felul în care este receptat filozoful. L-a atras în primul rînd pesimismul. Acceptîndu-l, îşi dădea seama că nu schimba, în fond, convingerile sale esenţiale, le exprima numai cu ajutorul altor formule mai clare şi mai bine adaptate gîndirii: „ceea ce m-a făcut acum în teorie atît de preocupat, pentru propria mea concepţie poetică devenise demult o credinţă"[8] Într-o scrisoare către Röckel, datată 5 februarie 1855, vorbeşte despre „foarte, foarte serioasele adevăruri" ale lui Schopenhauer care i-a dat „o direcţie", întrucît a corespuns „pe deplin sentimentului meu bolnav asupra esenţei lumii", mai mult, îi comunică prietenului său că opera aceasta i-a răscolit profund viaţa lăuntrică şi i-a întărit sentimentul renunţării[9]. Schopenhauer l-a preocupat mulţi ani şi de aceea influenţa sa este recunoscută şi mărturisită de autor ca fiind „extraordinară şi hotărîtoare în orice caz pentru întreaga mea viaţă"[10]. Ca şi Eminescu mai tîrziu, el descoperă expresia filozofică, prestigiul unui sistem care coagula organic propria sa gîndire. Doctrina filozofului nu însemna propriu-zis o noutate pentru el, ci expresia exactă a propriilor idei existente în adîncimile fiinţei sale, adică, exact ca şi Eminescu, el l-a „trăit" pe Schopenhauer înainte de a-l fi gîndit, l-a „trăit" ca filozof al lumii şi ca filozof al artistului. Contactul poetului nostru cu filozofia schopenhaueriană (cît şi cu drama wagneriană, ambele la ordinea zilei în perioada studiilor sale la Viena şi Berlin), înseamnă tot o devansare a artistului în raport cu filozoful, ca şi în cazul lui R. Wagner, adică manifestarea intuitivă a pesimismului înaintea redescoperirii lui în sistem. Schopenhauer i-a ajutat pe ambii la înţelegerea mai profundă a propriilor lor opere. Mai ales la Wagner acest lucru devine foarte evident. În lumina teoriilor lui Schopenhauer el sesizează acum sensul major al creaţiei sale, de la *Vasul fantomă* la tetralogie. Fiindcă trecerea de la Feuerbach la Schopenhauer însemna reinterpretarea propriilor opere, nu ca revoluţionare acum, ci ca drame esenţialmente pesimiste. Chiar cînd încerca să eşafodeze o teorie optimistă a universului, contrară intuiţiilor sale, el aducea o lume neliniştită şi tragică. *Inelul Nibelungilor* i se părea abolirea puterii Aurului şi domnia cosmică a Iubirii, ivirea noii lumi regenerate, ale cărei exemplare superioare au fost Siegfried şi Brunnhilde. Acum însă tetralogia îi apare ca abolire a Voinţei de a trăi în sufletul lui Wotan, căci în sufletul marelui zeu se joacă tragedia universului. Walhalla incendiată este universul crepuscular neantizat în abis. Printre flăcările roşietice ale cerului, eroul marii tragedii a lumii, Oedip—Wotan, dispare potolit, surîzînd, în amurgul zeilor.

---

[8] *Mein Leben,* Erste authentische Veröffentlichung, List Verlag München, 1963 (Jubiläumsausgabe), p. 592—593.

[9] *Briefe an August Röckel,* Leipzig, 1894, p. 52.

[10] *Mein Leben,* ed. cit., p. 593.

Intuiţia artistică precede şi depăşeşte doctrina filozofică în ambele cazuri. Pe lîngă determinările sale social-istorice, pesimismul ține și de temperamentul și psihologia creației celor doi. Altfel, cum s-ar explica faptul că tocmai naturi artistice ca Wagner sau Eminescu receptează această filozofie? Dacă influența ei este foarte evidentă la autorul german, mărturisită şi apărată cu ardoare, după cum am văzut, la Eminescu ne apare prinsă în mrejele subtilității poetice și are un caracter intelectual și estetic. Căci adevărata sa gîndire, cum spunea profesorul Liviu Rusu, „trebuie descifrată din sensul ascuns al fluxului imaginilor sale, ceea ce este cu mult mai anevoios de făcut“[11]. Idei schopenhaueriene preexistau empiric în conştiinţa lor, neluminate metafizic. Aşa că, repetăm, nu era necesară o „convertire“ la pesimism, fiindcă în momentul cînd ei descoperă doctrina filozofului de la Frankfurt, dispozițiile intime erau pregătite pentru a o recepţiona. Totuşi acest pesimism pare la Wagner adesea o aderență livrescă. Alternanța optimism-pesimism există la ambii, instinctul optimist nu s-a stins niciodată, doar în anumite intervale de timp a devenit latent. Insula lui Euthanasius, de exemplu, îl contrazice puternic pe Schopenhauer. În prima scrisoare bătrînul deşi propagă anahoretismul, se dovedește activ în mijlocul unei naturi primare, intense și reale. El sculptează aici după o formă interioară, aidoma Prometeului goethean devenit artist, care creează la fel în acea vale încîntătoare, dar atît el cît și nepotul său sînt diletanți ca Werther, nu artişti de profesie ca Tasso. La început Ieronim fuge schopenhauerian de iubire, deoarece „amorul este o nenorocire“, instinctualitate oarbă manifestată în viața care nu e altceva decît repetabilitate şi egoism. Reflecțiile pesimiste și genealoide dispar însă în fața plenitudinii iubirii, în paradisul euthanasiei eminesciene. La Wagner iubirea se împlinește în moarte, este tragică, la Eminescu, în nuvela *Cezara,* fericită și antischopenhaueriană.

Drama care face dovada influenței puternice a filozofului, expresia extatică a principiilor sale, este *Tristan și Isolda.* Organizarea gîndirii după metafizica lui Schopenhauer provine din epoca compunerii actului al II-lea şi se observă apoi în jurnalul din Veneția și în corespondența cu Mathilde Wesendonk. În orașul italian se împletea frumusețea şi moartea cu destinul artei romantice. Noua operă o comunică treptat în scrisori Mathildei Wesendonk ca pornind dintr-o experiență adînc și unic trăită și dintr-o stare de sensibilitate bolnăvicioasă. Într-o scrisoare din 12 oct. 1858 îi mărturisește acesteia că se întoarce la Tristan „ca să las să-ți vorbească în locul meu adînca artă a tăcerii tonurilor“. Şi tot aici comunică marea singurătate și retragerea în care trăiește, ideea unui „somn liniştit şi adînc“[12] în noaptea tristanică. Preocuparea pentru

---

[11] *Eminescu și Schopenhauer,* Editura pentru Literatură, 1966, p. 110.

[12] *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871,* Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther, 61. Auflage, Leipzig, 1917, p. 119.

Schopenhauer, numit peste tot „mein Freund“, și pentru explicarea concepției sale, rămîne o constantă.

Cei doi eroi trec de la frămîntarea inițială la o calmare mistică, de la violența telurică la liniștea cosmică. Cu toate că există o contradicție între exaltarea wagneriană a iubirii instinctive și condamnarea ei de către Schopenhaeur, ca fatală, deoarece fortifică în om voința de a trăi, ideea directoare a operei ilustrează temelia filozofiei acestuia. Moartea fîlfîie în jurul celor doi îndrăgostiți și-i înnobilează. În fragmentul de scrisoare către Schopenhauer, Wagner credea că omul poate grație iubirii să ajungă nu numai să renunțe la voința individuală, ci, mai general, să abdice el însuși în sine de la voința de a trăi. El scrie că-i comunică „o concepție ... în care mie însumi mi se *reprezintă* în predispoziția iubirii sexelor un drum al mîntuirii prin autocunoașterea și autonegarea *voinței,* și anume numai a voinței individuale“. De fapt, așa cum spunea Nietzsche, aici iubirea nu este schopenhaueriană, ci empedokleană. Tristan și Isolda înăbușă de la început *voința individuală* și se pregătesc de moarte. Grație suferințelor îndurate ei blestemă viața, neagă voința. Disperarea iubirii îi purifică și-i duce la suprema renunțare. În actele II și III nu mai luptă, ci se părăsesc total pasiunii care-i domină. Adevăratul domeniu al iubirii nu este viața, ci moartea, nu ziua, noaptea, nu lumea fenomenală a pluralității, ci imperiul absolutului, inconștientului și unității. Regatul zilei și-a pierdut prestigiul pentru Tristan și Isolda. Viața înseamnă bariere de timp, spațiu, personalitate. În beția extazului lor mistic-funebru aspiră spre noapte, ca spre un miraj și liman de salvare:

„O ew'ge Nacht,
süsse Nacht!
Hehr erhabne,
Liebesnacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie wär'ohne Bangen
aus dir er je erwacht?“

În această stare extatică iubirea este esența realității. Ea înseamnă lumea inconștientului, a morții, prin care se neantizează tot ceea ce pentru om e viață: universul, conștiința, timpul, spațiul, distincția obiect-subiect. Iubirea neomenească este o putere a morții, viața o lungă agonie și iluzie dureroasă. Imnul Nopții pe care-l cîntă Wagner ocult și orfic vine pe linia lui Novalis. Ca și în *Imnurile* acestuia, imperiul magic al nopții, al inconștientului este totodată imperiul iubirii. Sîntem introduși într-o lume abisală și siderală. Universul a suferit extincția, s-a prăbușit soarele și s-a instalat nirvana. Foșnetul de spațiu și de timp a încremenit sub valurile pasiunii, încît un fel de somnolență divină se așterne și totul invită la moarte. Este extincția conștiinței individuale, impresia unei euthanasii, vaporizarea realității într-un vast regat negru. Moartea conferă uniunii eroilor o valoare absolută. Iubire și moarte, artă și moarte sînt două teme adînc legate între ele, formează o problematică spirituală,

aşa cum îi apărea şi lui Schopenhauer în cap. 41, *Ueber den Tod*, din volumul al II-lea al *Lumii ca voinţă şi reprezentare:* „Moartea este geniul cu adevărat inspirator sau musagetul filozofiei..."[13] *Tristan* este drama triplului eveniment de iubire, artă şi moarte.

Este adevărat că la Eminescu nu vom găsi nicăieri o astfel de evidenţă a influenţei schopenhaueriene. Cert este că şi pe unul şi pe celălalt, nu în aceeaşi măsură însă, i-au putut atrage *metafizica iubirii* şi *metafizica morţii.* Moartea nu distruge, face numai în aparenţă să dispară lumea fenomenală. Voinţa este cea care descoperă că totul se repetă, nimic nu se naşte şi nu moare decît în aparenţă.

Eminescu, poet prin excelenţă introvertit, din punctul de vedere al interesului discuţiei înseamnă o adîncire, o coacere, o ardere lăuntrică a ideilor pesimistului german. La Wagner această filozofie este generalizată, devenită după *Inelul Nibelungilor* şi pînă la *Parsifal* reazimul universului său. Eminescu evoluează în sensul personalizării ei, exprimînd drama interioară mai adînc. El deplasează imixtiunea filozofului german mai ales spre estetica geniului contemplator al lumii, care nu e izolat, ci orînduit într-un univers conceput static, schopenhauerian. Pornind de la proiecţia cosmică a geniului, Eminescu întreprinde filozofia universului, aşa cum au exprimat-o puţini dintre romanticii europeni care au tratat motivul din *Luceafărul.*

Iubirea dintre o fiinţă pămînteană şi una extramundană este prelucrată de către Byron, Thomas Moore, Vigny, Lamartine, Edgar Quinet, Lermontov etc. în sensul unei reprezentări titanice a eroului extravertit, căutător al unui ideal etic pentru atingerea căruia nu pregetă efortul uriaş, zbaterea între spaţiul uman şi cosmos, pe cînd Wagner şi Eminescu fac din această temă drama artistului în societatea modernă. Aşa cum spunea Caracostea, „*Lohengrin*, alături de *Luceafărul,* e cea mai aleasă întrupare a motivului în literatura universală"[14]. Problematica celor două opere stă în legătură cu conceptul romantic al geniului, punct de reîntîlnire cu Schopenauer. Fără îndoială, concepţia celor doi despre geniu se cristalizează în spiritul filozofului. Între Wagner şi acesta se iveşte o mare deosebire însă. Wagner nu mai vede situaţia creaţiei geniale în calmarea afectelor voinţei, ci dimpotrivă, în dezvoltarea, sublimarea lor într-o voinţă universală, fiindcă el ştie, asemenea lui Goethe, că există o „genialitate a faptelor". Schopenhauer apreciază geniul ca apariţie singulară, inexplicabilă, ca o cometă, pe cînd Wagner are totdeauna sentimentul apartenenţei acestuia la o comunitate mai mare: puterea care apare în el nu este proprie numai unuia singur, ci formează continuarea unei direcţii generale demult croite[15]. În această privinţă, poetul nostru cînd se apropie, cînd se depărtează de Schopenhauer. La început el este încrezător în forţa telurică, demiurgică a geniului, capabil să schimbe lu-

---

[13] *Op. cit.*, vol. II, p. 590.

[14] *Creativitatea eminesciană,* Ed. Fundaţiilor, Bucureşti, 1943, p. 94.

[15] Vezi şi Curt von Westernhagen, *Richard Wagner. Sein Werk. Sein Wesen. Seine Welt,* Atlantis Verlag, Zürich, 1956, p. 292.

mea, căci *Geniu pustiu* de pildă arată legătura strînsă dintre artist şi popor. Dionis reprezintă şi el condiţia şi structura personalităţii geniale de tip romantic. E un idealist, un metafizic, cum l-a caracterizat însuşi poetul, viaţa sa fiind alcătuită din cugetare, fantezie şi vis într-o deplină tăcere şi singurătate: „Lipsit de iubire — căci n-avea pe nimeni în lume, iubitor de singurătate, în neputinţa sufletească de a-şi crea o soartă mai fericită, el ştia că în «această ordine a realităţii», cum o numea el, nu-l va întîlni nici un zîmbet şi nici o lacrimă — neiubit şi neurît de cineva, se va stinge asemenea unei scîntei (geniul comparat adesea cu un fulger sau cu o scînteie), după care nu-ntreabă nimenea — nimenea-n lume . . .“[16]. Ieronim din *Cezara* e tot un ins superior, singuratic, de o răceală astrală, dar capabil să se încălzească la glasul iubirii. La început el iubeşte hyperionic, rece, contemplativ şi spiritual, ca apoi întreaga sa viaţă, ca şi a lui Dionis de altfel, să ia o turnură dintre cele mai fericite şi să se depărteze atît de mult de Schopenhauer. Lohengrin coboară printre oameni, participă la viaţa şi frămîntările colectivităţii, se angajează în fapte umane, pe cînd Hyperion rămîne izolat. Esenţial este faptul că în eroii wagnerieni şi eminescieni trăieşte un mare avînt, o scînteie a genialităţii. Genialitatea bărbatului se exprimă în mari fapte şi în mari idei, cea a femeii în iubiri intense şi în devotament. Wagner este dramaturgul nostalgiei, căci eroul său, cel mai adesea un călător, fie că este Olandezul, fie Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund, Wotan, Siegfried sau Parsifal, caută ceva şi această căutare reprezintă o năzuinţă înaltă. Unii eroi trăiesc „die Sehnsucht nach unten“, ca cei doi protagonişti care ne vor preocupa în continuare. Mai trebuie să precizăm că atît *Lohengrin* cît şi *Luceafărul* provin din prelucrarea unui basm şi astfel continuă bogata tradiţie a acelui Kunstmärchen mai ales, reprezentat de către Novalis, Tieck, Brentano, Hoffmann, Fouqué, Wilhelm Grimm, Mörike etc. şi continuat pînă astăzi de un Dickens, Wilde, Keller, Hofmannsthal, Kafka etc. Situaţia excepţională de care se bucură basmul în romantism se datoreşte posibilităţii „absolutei romantizări, a poetizării şi vrăjirii lumii şi vieţii“ şi aşa se explică de ce problema artistului romantic „poate să se soluţioneze numai în basm, într-o lume care dă desfacerea de realitate ca fiind soluţia reală. Fericirea şi tragicul romanticului sînt tocmai în aceasta cuprinse . . .“[17].

Ambele poeme se bazează pe intuiţia pesimistă a universului. Ceea ce face grandoarea eroilor este acea tragică poezie a renunţării. Într-o scrisoare către August Röckel, Wagner va spune că „este sentimentul tragic al renunţării necesare care face frumuseţea *Vasului fantomă*, a lui *Tannhäuser* şi *Lohengrin*, că *Inelul Nibelungilor* însăşi este o dramă pesimistă“. Istoria celor două cupluri este abisul care separă ca un blestem fatal geniul superior de realitatea umană. În ambele cazuri supremul

---

[16] E m i n e s c u, *Proza literară*, Ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru Literatură, 1964, p. 28.

[17] P a u l A r t h u r L o o s, *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik*, München, 1952, p. 261.

adevăr este *cunoaşterea prin iubire*. Dar comunicarea cu idealul, cu revelaţia este numai de o clipă. Fiinţa omenească nu se poate menţine în sfera idealităţii, căci toate punţile de legătură se vor rupe. Ideal şi real, teluric şi celest, absolut şi relativ devin antinomii puternice. Cei doi eroi nu pot apărea supraumani oamenilor, diferiţi de tot ceea ce au văzut Elsa şi Cătălina pînă la ei, ci trebuie să ia formă umană spre a li se revela. Lohengrin descinde şi el dintr-o lume a divinului şi tot ca Hyperion se întruchipează mai apoi din zarea apelor. Lohengrinienele lebede sînt un motiv eminescian frecvent, semnalat de G. Călinescu (*Mureşanu, Povestea magului călător în stele*). Ambele opere exprimă tragedia artistului în lumea modernă. Este cunoscută însemnarea din manuscrisele eminesciene care denotă geneza *Luceafărului* şi este de asemeni ştiut că Wagner a ilustrat alegorico-mitic prin *Lohengrin* propria sa soartă de artist genial: „Lohengrin ilustrează, scria el, situaţia artistului modern în societatea actuală. El vrea să fie înţeles, fără rezervă, *prin sentiment*. Dar îi este cu neputinţă să găsească înţelegere sinceră şi absolută". Aşa cum Lohengrin descinde din regatul Graalului, „dintr-o lume a luminii şi minunii, insesizabilă ochilor omului obişnuit, tot aşa descinde geniul dintr-o lume de gînduri şi simţiri care celorlalţi muritori le sînt străine şi inaccesibile"[18]. Aşadar, personajul wagnerian, ca şi Hyperion, nu apare din noapte şi suferinţă, ci din strălucire şi desfătare. La început ei nu reprezintă genialitatea simbolică, ci grandoarea, sînt apariţii miraculoase în momente critice, ambii menţinuţi mereu în domeniul vrajei şi miracolului, atmosferă potenţată de muzică în drama germană. Nici Olandezul, nici Lohengrin nu cer dovadă, ci necondiţionalitate absolută: „artistul şi geniul cer fidelitate fără întrebare şi mărturie: în virtutea formei lor de viaţă ca geniu, ca spirit"[19]. Aşadar, avem de-a face cu dezvoltarea simbolică a mitului romantic al geniului care se simte chemat din înaltul idealului spre pămînt, atras de firea umană cu care doreşte să comunice, să cunoască prin sentiment. Această cunoaştere s-a realizat, căci experienţa lor erotică, unică şi suficientă, i-a dus la revelarea resorturilor celor mai intime ale lumii. Aici rezidă singularitatea şi originalitatea extraordinară a poemului eminescian, şi anume depăşirea năzuinţei erotice prin cunoaşterea esenţei lumii. Eminescu dezvoltă, sub influenţa lui Schopenhauer, o complexă filozofie a universului. Acest univers la început a fost un haos, o lume dezorganizată şi rebelă ce nu-şi găsea sensul real. Poetul nostru manifestă vocaţia fenomenelor originare, a naşterii şi extincţiei lumilor. Demiurgul a organizat această lume într-un cosmos organic, devenit amorf, îngheţat pentru totdeauna în tiparele sale esenţiale, din care orice mişcare, orice devenire este schopenhauerian exclusă. Este un univers foarte orgolios de arhitectonica sa superbă. Or, Hyperion, un punct central al acestui cosmos atît de perfect organizat, aşa cum şi geniul pe care-l simbolizează este un

[18] Erich von Schrenck, *Richard Wagner als Dichter*, München, 1913, p. 87—88.

[19] Hans Mayer, *Anmerkungen zu Richard Wagner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, p. 33.

punct central al lumii, Hyperion cel care s-a ivit din haos („Din chaos, Doamne, -am apărut“) şi din repaos („Şi din repaos m-am născut“), aşadar din stările incipiente ale lumii, vine să-i ceară Demiurgului dezlegarea de divinul nemuririi, dar avînd presentimentul refuzului (obiectivat) al acestuia, adică conştient de anularea principiului Necesităţii absolute, de reîntoarcerea din nou la haos („Şi m-aş întoarce-n chaos ...“) şi în forma dintru început („Mi-e sete de repaos“), cu alte cuvinte conştient de regresia lumii. Tocmai de aceea Demiurgul nu-l poate dezlega de nemurire, căci ar însemna recăderea lumii în bezna şi ataraxia iniţiale. A deplasa un punct fundamental al acestui cosmos ar însemna neantul, prăbuşirea întregului edificiu atît de măreţ arhitecturat. Acesta este motivul cosmologic al refuzului, căruia îi urmează unul dictat de eternele antinomii: divin-uman, etern-perisabil, de coşmarul schopenhauerian al repetabilităţii, de nostalgia idealului, semnul norocului, iarăşi schopenhauerienele concepte de timp, spaţiu, individualitate etc. sintetizate în versuri ca:

„Din sînul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;

Părînd pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte“.

Ca şi consecinţă a acestui refuz, Demiurgul îi oferă compensaţii, dintre care una singură pare acceptată, aceea a geniului, a cărui frumoasă metaforă ne-o comunică versurile:

„Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare?“

Tot în sens schopenhauerian, Eminescu nu dezvoltă momentul creaţiei ci numai al contemplaţiei. Cu alte cuvinte, contemplaţia presupune sau înseamnă creaţie, deoarece geniul creează contemplînd. Retragerea seraficului Hyperion în sferele de sus este aidoma plecării lui Lohengrin. Ei nu se manifestă în sensul titanului romantic care caută aventura exterioară, strădania neistovită pentru atingerea idealului etic spre care aspiră. Locul acestei agitaţii l-a luat seninătatea. Fiindcă nu caută propriu-zis idealul pe care-l reprezintă ei înşişi la modul absolut-ineluctabil. Acest absolut exclude relativismul, ei nu pot renunţa la divinitate, ci sînt condamnaţi la solitudinea rece, întrucît omul cu care ei vor să se unească nu poate atinge pe deplin idealul. Nostalgia firii umane spre acest ideal, extazul atingerii lui este clipa fugitivă, căci trezindu-se din visul său fermecător sufletul uman nu poate decît să constate distanţa infinită

care-l separă de absolutul întrezărit pentru moment. Conduita celor doi este dictată de necesitatea inexorabilă și de legitatea puternică a universului. Elementul care-l individualizează pe Hyperion ca geniu este *înțelegerea* superioară a antagonismelor fundamentale dintre două lumi, adică dintre lumea artei și lumea comună. Dar această înțelegere a unei necesități absolute nu-i împinge pe cei doi eroi la disperare, nici la revoltă titanică, ci ei se mențin în aceeași seninătate înaltă și contemplativă, deoarece au ajuns la suprema conștiință de sine și de univers. Hyperion este adîncit în perspectivă filozofică, în sensul că experiența erotică i-a revelat taina lumii, adică a ajuns prin cunoașterea relativă prin iubire la cunoașterea absolută. Năzuința erotică însemna pentru Cavalerul Graalului și pentru eroul eminescian năzuință spre completitudine. Iubirea nu mai e salvare, ca în *Vasul fantomă*, ci completare, iubirea, legea primă a lumii trebuie să se întroneze și în sfera rece a ideilor. Iar schopenhaueriana contemplație din final este rezultatul și esența acestei cunoașteri.

Iată doar unele raporturi care se pot stabili între opera eminesciană și drama muzicală a lui Richard Wagner. Pe măsura dezvoltării și adîncirii lor se verifică profunda originalitate a geniului eminescian, pe de o parte, iar pe de alta, avîndu-l în vedere și pe Schopenhauer, principiul după care influența filozofică nu se datorează hazardului, ci se produce în baza acțiunii unor factori care depășesc datele sociologico-estetice și țin de structura temperamentului și intuiției artistice. Fiindcă în momentul cînd ei îl descoperă pe filozoful de la Frankfurt, dispozițiile interioare erau pregătite pentru a-l recepta. Wagner preia mărturisit această doctrină care rămîne o constantă și pe care o plasează la un moment dat conștient în centrul gîndirii sale și al universului său artistic. Eminescu se apropie și se depărtează de Schopenhauer, în sens mai mult poetic, constantă rămînînd, după părerea noastră, aderența sa la estetica filozofului german, în special la estetica geniului. Problematica geniului ne apare în felul acesta încă o dată ca temă de căpetenie a romantismului, deoarece toate elementele sale consacrate (natură, iubire, vis, noapte, moarte, inconștient etc.) iradiază din acest centru de foc care este eul creator. Prin Wagner și Eminescu, apogeul romantismului german și românesc în secolul al XIX-lea, dacă avem în vedere ansamblul creației lor, dominată de o viziune filozofică, apare mai relevantă ideea că adevăratul mit romantic este mitul geniului, al artistului, al poetului-rege.

ЭМИНЕСКУ И РИХАРД ВАГНЕР В СВЕТЕ ДОКТРИНЫ ШОПЕНГАУЭРА

(Резюме)

Автор статьи не ставит перед собой цели решить литературно-эстетико-философские отношения или восстановитъ проблему Эминеску-Шопенгауэр, а пытается выявить определенные идеи или сходства, которые могли бы создать глубокие перспективы в постоянно актуальном исследовании поэтического мира Эминеску; во-вторых, автор стремится иллюс-

трировать принцип сравнительной литературы, касающийся природы и качества философско-эстетического влияния.

Шопенгауэр помог Р. Вагнеру и М. Эминеску в более глубоком понимании их произведений, однако художественная интуиция предшествует и превосходит философскую доктрину в обоих случаях. В то время как у немецкого автора влияние шопенгауэровской философии весьма очевидно, признано, пылко защищено и помещено одно время в центре его мышления и художественного мира, у Эминеску, включенное в его поэтическую систему, это влияние имеет умственный и эстетический характер, причем автор статьи считает постоянным примыкание Эминеску к эстетике немецкого философа, главным образом к эстетике гения. В этом порядке параллельно проанализированы *Lohengrin* и *Luceafărul* ибо проблематика этих двух произведений тесно связана с романтическим пониманием гения, основной темой романтизма и точкой встречи вновь с Шопенгауэром. Автор статьи пришел к выводу, что через Вагнера и Эминеску, имея в виду их творчество в целом, пронизанное философским видением, является очевидной идея, что настоящий романтический миф — это миф гения, художника, поэта-демиурга.

EMINESCU UND RICHARD WAGNER IM GEISTE DER LEHRE SCHOPENHAUERS

(Zusammenfassung)

Vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, in erster Linie bestimmte Parallelen zwischen Eminescu und Wagner herauszustellen, und zwar das nicht so sehr zum Zwecke der Darstellung von literarisch-ästhetischen und philosophischen Zusammenhängen oder der Wiederaufnahme der Schopenhauer—Eminescu Beziehung, als vielmehr um einen tieferen Einblick in das dichterische Universum von Eminescu zu gewinnen; damit wollen wir zugleich die Gültigkeit eines Prinzips der vergleichenden Literaturwissenschaft unter Beweis stellen, nämlich des Grundsatzes von Natur und Qualität der philosophischen und ästhetischen Einflüsse.

Der Kontakt mit der Schopenhauerischen Philosophie führte sowohl im Falle von R. Wagner als auch in dem von Eminescu zu einem tieferen Verständnis des eigenen Anliegens, ohne die dichterische Eigenart jedoch unterzuordnen. Wenn die Auseinandersetzung Wagners mit Schopenhauer erklärtermassen im Zentrum von dessen Welt -und Kunstanschauung steht, so ist der Einfluss Schopenhauers auf Eminescu intellektueller und ästhetischer Art und manifestiert sich auf der Ebene der dichterischen Sprache und in der Darstellung der Genieproblematik, letzteres weist unseres Erachtens, vor allem auf die Bedeutung der Aesthetik des deutschen Philosophen für Eminescu hin. *Lohengrin* und *Luceafărul* werden einer vergleichenden Analyse unterzogen, ausgehend von der gemeinsamen Problematik: es handelt sich um die Problematik des Genies, einem typisch romantischen Thema, bei dem sich die Abhängigkeit von Schopenhauer in beiden Fällen nachweisen lässt. Wir gelangten zur Schlussfolgerung, dass sich im Werk des deutschen und rumänischen Romantikers, das von der gleichen Weltanschauung geprägt ist, deutlich die Idee vom Künstlergenie abzeichnet, die zu einem wahren romantischen Mythos vom Künstler- Fürsten, geworden ist.

G. BOGDAN-DUICĂ: PROBLEME DE METODOLOGIE A CRITICII LITERARE

SILVIA GOGA

Activitatea de critic literar a lui Bogdan-Duică, desfăşurată pe o perioadă de peste patru decenii (între 1888 şi 1934), include numeroase dovezi ale interesului său faţă de aspectele metodologiei literare, chiar dacă el nu s-a dovedit a fi un teoretician cu vocaţie. Nici nu a publicat materiale special consacrate problemelor de teorie literară, asemenea intervenţii fiind întotdeauna asociate comentariului biografic sau de exegeză a operei.

Subordonat teoriei autonomismului estetic, în discuţiile angajate într-o primă perioadă a activităţii sale, Bogdan-Duică separă istoria de critica literară, arătînd că influenţa mediului asupra unui scriitor devine interesantă numai pentru istoria literară, dar este lipsită de semnificaţie pentru critica literară, al cărei unic obiectiv rămîne evidenţierea şi explicarea frumosului. În acest sens, considerînd exagerată insistenţa lui Dobrogeanu-Gherea asupra factorului social în literatură, Bogdan-Duică ajunge în extrema opusă şi decretează excluderea factorului social: „Este absurd să iai drept rezultat al înrîuririlor sociale caracterul moral şi intelectual al omului"[1].

Cu timpul însă, confuziile se limpezesc ajungînd să pătrundă în mod judicios raportul dintre mediu, scriitor şi operă[2]. Opera literară va fi considerată un „produs al activităţii umane, de aceea ea poate fi înţeleasă şi apreciată doar prin raportarea la condiţiile istorice concrete în care a apărut, întrucît nici o impresie nu vine „din lumea internă a omului". Comentariile lui Bogdan-Duică din activitatea sa de critic şi istoric literar demonstrează cu prisosinţă interesul pentru stabilirea raportului dintre scriitor şi mediul social, mai mult chiar, surprindem uneori o interferenţă dezavantajoasă esteticului între ceea ce reprezintă artă şi

---

[1] *Studii critice de I. Gherea*, în „Convorbiri literare", an. XXIV, 1890, nr. 5.

[2] Vezi şi D. Popovici, ***Evoluţia concepţiei literare a lui G. Bogdan-Duică***, în „Dacoromania", X, 1936—1938.

aspecte ale vieții umane, ajungîndu-se la o înlocuire a faptelor artistice cu cele morale.

Important de subliniat ni se pare faptul că cercetătorul a pus un accent deosebit, pe lîngă factorul social, asupra structurii psihologice, cu ajutorul căreia el a stabilit corespondențe între artist și operă. Pentru Bogdan-Duică psihologia reprezintă o disciplină, de care metodologic vorbind, studiul literaturii nu se poate dispensa, iar istoriografia modernă este considerată, în primul rînd, o știință psihologică. Unui cercetător literar i se impune cunoașterea legilor generale ale psihicului omenesc. Noțiunea de personalitate artistică ajunge să fie definită, prin urmare, atît prin raportarea la mediu cît mai ales prin structura psihică, analizată în toată complexitatea sa. În lumina acestei viziuni, studierea biografiilor apare ca o necesitate. Biografiile în sine nu au însă nici o valoare, precizează Bogdan-Duică, dacă nu explică sensurile adînci ale operei; de aceea rămîne neinteresant pentru biografi tot ce nu este în legătură cu „părțile însemnate din operele literare“[3].

Odată cu evoluția activității lui Bogdan-Duică, imaginea istoricului literar va fi dublată de aceea a criticului, dovadă insistența sa asupra conceptului de ierarhizare valorică în istoria literară. Istoricul literar nu poate acorda aceeași valoare tuturor operelor, iar spiritul de discernămînt critic e imposibil de a fi înlocuit prin explicarea condițiilor istorice în care au apărut școlile și operele literare. Nu pretutindeni se întîlnește același nivel „de adîncime și înălțime“, de aceea istoria literară este știința valorilor și nu o „îngrămădire“ nediferențiată de lucrări. Această precizare ilustrează convingerea de necontestat la care a ajuns Bogdan-Duică, în urma unor oscilații din perioada debuturilor privind întîietatea criticii sau a istoriei literare, că istoria are nevoie de critică, deoarece aceasta reclamă o vie acțiune de valorificare și ierarhizare. Apelurile repetate la spiritul de selecție și valorificare ne îndreptățesc să afirmăm că Bogdan-Duică nu a fost o victimă a exagerărilor scientiste și istoriciste, care nivelează operele sub ideea că acestea sînt produsele unor anumite condiționări și necesități istorice.

În cercetările sale Bogdan-Duică insistă asupra funcției mimetice a artei. Obiectul artistic este considerat naturalul real, în măsura în care exprimă esența lucrurilor. Artistul creează frumosul nu ca un simplu copist, ci prin purificarea realității, operînd o selecție necesară, întrucît natura cuprinde „ideea nemuritoare“ în obiecte incomplete și dispersate, iar arta exprimă ceea ce e important, esențial, ignorînd restul și depășind prin aceasta realitatea dată, prozaică. A crea este identic cu a alege, iar a alege, spune el, înseamnă a alătura și a mări printr-o serioasă reflecție.

Artistul își atinge scopul doar prin selectarea trăsăturii caracteristice a fenomenului din natură și potențarea acesteia[4]. Dacă adevărata artă nu este o imitație servilă a naturii, înseamnă că aceasta implică un studiu minuțios al realității, în urma căruia alegerea și gruparea amănun-

---

[3] *Grigore Alexandrescu*, în „Luceafărul“, an. XII, 1913, nr. 4.

[4] *Revista literară*, în „Tribuna“, an. V, 1888, nr. 179.

telor semnificative să producă impresia de unitate prin evidențierea unei trăsături dominante. Desigur, recunoaștem formula lui Taine „la qualité maîtresse". Stabilirea „facultății dominante" apare în obiectivul critic al lui Bogdan-Duică de repetate ori în cercetările întreprinse de el.

Admiterea principiului că între artă și realitate există un raport de interdependență a dus la recunoașterea determinismului cauzal, element fundamental atît în gîndirea filozofică cît și în cercetarea literară modernă. Acceptînd ideea de legătură reală și necesară dintre conceptul de cauză și conceptul de efect, imanentă atît gîndirii cît și existenței obiective, Bogdan-Duică, sub îndrumarea teoretică a lui Taine, depășește filozofia pozitivistă a lui St. Mill potrivit căreia există o diferență esențială între realitate și gîndire, între relația cauzală și cea logică. Aplicată la studiul literaturii, admiterea legii cauzale înseamnă a accepta legătura reală și necesară în explicarea raportului dintre fenomenul literar și condițiile obiective care îl determină. Subliniem în acest sens contribuția lui Bogdan-Duică la înrădăcinarea principiului de legitate în estetica literară românească.

În decursul îndelungatei sale activități, cercetătorul român a asimilat teorii mai vechi sau mai noi proclamînd, în virtutea principiului evoluționist, drept normă în studiul literaturii curiozitatea față de ceea ce e inedit și prea puțin cunoscut la noi. Dornic să țină pasul cu vremea, el se întreba: „Metodica literară, astăzi foarte dezvoltată, a găsit și la noi reprezentanți tipici și viguroși? Și care dintre variațiile ei moderne au găsit reprezentanți mai serioși? Și de ce? Și cum au fost aplicate în lucrările românești principiile moderne?"[5].

În perspectiva necesității de a primeni metoda studiului literaturii, cercetătorului îi apărea depășită concepția după care misiunea criticii este privită ca o magistratură, investită cu decretarea consacrării frumosului și reprobarea urîtului prin sentințe: „Nu să lăudăm, să studiem este întîia noastră datorie"[6].

Insuficientă îi apărea și metoda de cercetare literară pozitivistă, deoarece aceasta s-a dovedit incapabilă să explice integral opera artistică preocupată fiind, întîi de toate, să studieze „cum" s-a produs aceasta. De aceea critica „zdrobește" opera ca să o înțeleagă, o face bucăți ca să o poată cunoaște „parte de parte", pierzîndu-se deseori în explicații sterile sub raport estetic[7]. Prin aceste observații Bogdan-Duică dezvăluie una din carențele fundamentale ale metodei pozitiviste, fragmentarismul, dar cu toate acestea el însuși a manifestat asemenea tendințe în propria sa activitate de critic sau istoric literar. Teoretic, nu a conceput studierea faptului izolat, opus unei viziuni a întregului, a detaliului în dauna generalizării. De altfel cercetătorul tindea înspre realizarea marilor sinteze la care însă nu a ajuns. Întemeiate sînt și constatările sale referitoare la slaba preocupare estetică a criticii pozitiviste.

---

[5] *Istoriografie literară*, în „Convorbiri literare", an. XL, 1906, nr. 2.

[6] *Revista literară*, în „Tribuna", an. V, 1888, nr. 201.

[7] *Studii critice de I. Gherea*, loc. cit.

În activitatea sa de cercetător al fenomenului literar, Bogdan-Duică a insistat asupra conceptului de „gust literar“, echivalat cu simţul artistic, cu îndemînarea de a descoperi frumosul, priceperea de a-i analiza sensurile şi a le exprima în judecăţi de valoare: „A fi om de gust — scrie Bogdan-Duică — înseamnă a fi om care simţi îndată ce e frumos şi ce e urît şi dai o judecată corectă, călăuzit fiind numai de sentiment, înainte de a cere ajutorul raţionamentului: de ce e frumos ce simt eu că este aşa“[8].

Judecăţile criticului sînt, prin urmare inductive, rezultatul unui proces complex de cunoaştere prin transformarea emoţiilor şi a percepţiilor artistice, dobîndite intuitiv, într-o primă etapă contemplativă, în concepte pasibile de confruntări raţionale. Ideea potrivit căreia examenul critic se constituie din impresii şi raţiune este de mare actualitate în cercetarea modernă, iar pentru meritul de a o fi răspîndit la noi numele lui Bogdan-Duică se impune încă din ultimul deceniu al secolului trecut.

Atribuindu-i o valoare ştiinţifică, cunoaşterea artistică înseamnă, după opinia sa, şi o permanentă clarificare, îndreptarea unor erori ale trecutului. Interpretările succesive ţin de legea progresului, iar în acest proces tinerele generaţii „. . . îşi apropie întotdeauna noile adevăruri, îndreaptă, adaugă şi răstoarnă ce trecea de corect la generaţiile trecute“[9].

Recunoaşterea şi stabilirea adevăratelor valori literare au fost preocupări permanente în activitatea lui Bogdan-Duică. Sub această deviză a şi debutat în publicistică, inaugurînd în paginile publicaţiilor transilvănene „Gazeta Transilvaniei“ şi „Tribuna“ de la Sibiu o activă campanie de excludere a falselor valori din literatură, continuînd în mod evident acţiunea marelui său înaintaş T. Maiorescu. În asemenea împrejurări criticii literare i se acorda o acţiune necesar represivă. După ce misiunea a fost considerată ca încheiată, tonul intervenţiilor s-a domolit, Bogdan-Duică rămînînd pînă la sfîrşitul activităţii sale credincios rolului de „pedagog estet“ pe care şi l-a asumat de la început.

Critica literară, avînd în concepţia sa un caracter ştiinţific, obligă la stabilirea adevărului şi reclamă o atitudine incompatibilă cu „familiarismul afectiv între critici şi scriitori“. Dacă faţă de scriitor, ca om, privirea criticului trebuie să rămînă „rece“ — răceala nu înseamnă indiferenţă ci strictă obiectivitate —, pentru analiza operei, în schimb, Bogdan-Duică revendică „privirea caldă“, ceea ce înseamnă comprehensiune şi bună credinţă: „Vină orice critică, din orice şcoală românească, numai sinceră şi afectivă să fie“[10].

În propria-i activitate de critic literar însă, afectivitatea s-a convertit mai mult în dorinţa de a spune adevărul, spiritul lui Bogdan-Duică dovedindu-se aproape incapabil de entuziasm, de aceea cercetarea lui rămîne una preponderent intelectuală. Formaţia şi cultura clasică, educaţia estetică germană, rigurozitatea ştiinţifică cu care s-a deprins încă

[8] *De la teatru,* în „Tribuna“, an. VII, 1890, nr. 246.
[9] *Revista literară,* în „Gazeta Transilvaniei“, an. LI, 1888, nr. 108.
[10] *Autocritica,* în „Societatea de mîine“, an. I, 1924, nr. 1.

din anii studenției, acribia istoricului literar, toate acestea au dus uneori la o rigiditate nefavorabilă analizei literare. Discuțiile critice se desfășoară, în general, pe cîteva coordonate constante, dar și limitative sub raportul exegezei, care îl împiedică să pătrundă ineditul unei literaturi imposibil de încadrat în vechile tipare. Așa se explică atitudinea refractară față de noutatea imaginii și a expresiei artistice proprii creațiilor lui D. Anghel sau T. Arghezi. Din poezia acestora el a receptat doar ceea ce se potrivea structurii și formației sale clasice. Semnificativă în acest sens ne apare aprecierea de care s-a bucurat poezia lui I. Pillat, unde l-a atras tendința, în parte, clasicizantă a simbolismului acestuia.

Demersurile sale critice întreprind analize aplicate, sondări verticale în corpul operei, cu unele raportări la biografia scriitorului, la formația ideologică sau literară a acestuia. Bogdan-Duică judecă opera artistică în raport de anumite criterii dinainte stabilite, cu ajutorul cărora sesizează de multe ori aspecte importante, pune probleme ce pot reține încă atenția, dă sugestii, nu o dată reluate în exegezele ulterioare (e cazul comentariilor privitoare la Coșbuc, Slavici, Vlahuță, Delavrancea, P. Cerna, I. Pillat, A. Maniu, L. Rebreanu, I. Teodoreanu și alții), în multe cazuri fiind printre cei dintîi critici care au încurajat începuturile literare ale numiților scriitori. Atunci cînd a urmărit un scriitor contemporan, în centrul atenției a stat opera, celelalte referiri fiind incidentale. L-a interesat îndeobște semnificația socială, psihologică sau filozofică a operelor. De o primordială importanță i se pare reflectarea realității, fie că e vorba de o operă în versuri sau în proză: „Ce l-a interesat din lume pe poet? Ce a păstrat din realitate în idealul stihuit? Pînă unde a pătruns în sînul lumii supunîndu-o cugetării? Ce formă de expresie a luat sentimentul și cugetarea?“[11], sînt întrebări ce se repetă sub diferite forme în exegezele sale.

Citîndu-l pe Goethe drept exemplu pentru respectarea adevărului, Bogdan-Duică se declară partizanul unei poezii realiste, sincere, capabilă să exprime „adevăr în simțiri“. Declarațiile făcute în favoarea poeziei realiste se conturează prin departajarea de tendințele naturaliste, de acel „... realism, care adus fiind la extrem, face din tot obiectul capitol mare și observă cu ochi de critic din toate părțile și în toate mișcările și pozițiile, înlocuiește astfel condiția de căpetenie a producției poetice, fantazia, cu studiul rece, apropie poezia de marginile științei exacte“[12].

Criticul a dovedit o predilecție constantă față de operele plasate în circuitul valorilor realiste, cu un fond social și problematică psihologică. Superioritatea prozei moderne o vede tocmai în înlocuirea tentației tradiționale față de „întîmplări“ și „fapte“ cu interesul pentru evoluția psihologică a personajelor. Descifrăm apoi seducția ce a exercitat-o asupra sa lirica reflexivă și poezia de idei, aptă să comunice sentimente profunde în imagini copleșitoare.

---

[11] *O surprindere în poezia română. T. Arghezi,* în „Floarea soarelui“, an. I, 1927, nr. 8—9.

[12] *Revista literară,* în „Tribuna“, an. VI, 1889, nr. 11.

Scriitorii sînt priviți ca reprezentanți ai poporului din care fac parte, de aceea în operele acestora Bogdan-Duică urmărește să descifreze aspirațiile, sentimentele, trăsăturile spirituale ale națiunii din mijlocul cărora s-au ridicat. Autenticitatea unui scriitor e privită în strînsă dependență de reușita exprimării spiritului național: „În poeți țîșnește neamul"[13], scrie Bogdan-Duică.

De o importanță capitală pentru operele epice sau dramatice sînt considerate problemele de compoziție, în centrul cărora stau: evoluția motivată a personajului literar, concentrarea în acțiune, concizia și sobrietatea stilistică.

Recunoscut aproape în unanimitate ca istoric literar, cu înclinații preponderent documentare și comparatiste, materialele puse la contribuție în articolul de față ne dezvăluie în personalitatea lui Bogdan-Duică și calități proprii unui critic literar, privite deocamdată sub raportul lor teoretic.

Г. БОГДАН-ДУЙКЭ: ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

(Резюме)

Автор статьи выявляет менее известный вклад Г. Богдана-Дуйкэ в продвижение в румынской литературе ценных идей относительно методологии литературной критики, выделяющихся из некоторых более значительных материалов, опубликованных в период 1888—1934 гг.

Г. Богдан-Дуйкэ был известен главным образом как литературный историк, у которого преобладали документальные и сопоставительные наклонности. Автор статьи показывает, что румынский исследователь Г. Богдан-Дуйкэ проявил также постоянный интерес к литературной критике. В статье приведены его наиболее значительные толкования из этой области, касающиеся отношения между литературной критикой и историей литературы, роли психологического анализа в художественном творчестве, функции художественных форм в исследовании литературных произведений, приписания литературе гносеологической функции, оценки научного характера литературной критики и определения литературного вкуса.

G. BOGDAN-DUICĂ: PROBLÈMES DE MÉTHODOLOGIE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

(Résumé)

L'étude relève la contribution, encore peu connue, de G. Bogdan-Duică à l'application, dans la littérature roumaine, de certaines idées remarquables de méthodologie de la critique littéraire, résultant de quelques matériaux plus significatifs publiés dans la période 1888—1934.

G. Bogdan-Duică a été apprécié et connu surtout comme historien de la littérature, à penchants documentaires et comparatistes. L'auteur du travail démontre que le chercheur roumain G. Bogdan-Duică a fait preuve de préoccupations constantes de critique littéraire. L'étude en présente ses plus significatifs commentaires, dans ce domaine, visant le rapport entre la critique et l'histoire littéraire, le rôle de l'analyse psychologique dans la création artistique, l'attribution de la fonction gnoséologique à la littérature, l'estimation du caractère scientifique de la critique littéraire et la définition du goût littéraire.

---

[13] *O surprindere în poezia română. T. Arghezi*, loc. cit.

LITERATURA GERMANĂ MEDIEVALĂ ÎN CONTEXTUL CREAȚIEI EUROPENE

TIBERIU Z. SINKA, PETRU FORNA

Pentru a studia lirica medievală germană, ca și pentru studierea oricărui alt domeniu al literaturii și al culturii în general, este nevoie nu numai de o privire critică asupra perioadei de care ne ocupăm ci și de căutarea tuturor elementelor care ar fi putut contribui la apariția fenomenului respectiv sau l-ar fi putut influența, indiferent sub ce aspect. Desigur, în felul acesta apare și pericolul de a vedea peste tot exclusiv influențe, de a le căuta chiar și acolo unde ele nu există, de a reduce fenomenul literar la traduceri mai mult sau mai puțin reușite ale unor opere la rîndul lor mai mult sau mai puțin celebre. Originalitatea operelor literare este un subiect enorm de mult discutat, așa cum în general este discutată originalitatea operelor de artă. Deși nu este indiferent care este izvorul unei opere literare, deși nu ne este indiferent dacă opera respectivă este doar o traducere, o prelucrare sau se bazează pe idei absolut originale, trebuie să ne axăm pe principiul, de altfel atît de vechi, de a studia chiar și operele care ni se par simple transpuneri într-o altă limbă, deoarece asemenea lucruri erau extrem de frecvente în Evul Mediu, și în ciuda tuturor aparențelor, constituie importante acte de cultură. Și pentru a ne exprima și mai convingător punctul de vedere pe care ne axăm, fie-ne îngăduit să parafrazăm aici părerea unui mare critic de artă (și am ales special părerea lui tocmai pentru că nu se ocupă de fenomenul literar, deci e mai puțin pătimaș și, dacă putem să spunem, „hazardat" în afirmațiile sale) Frank Arnau[1] care dezbate pe larg problema originalității operelor de artă, și arată că, în ciuda celor mai moderne mijloace, originalitatea este foarte greu de stabilit și că, în ultimă instanță, lucrul acesta nici nu are prea mare importanță, dacă realizarea artistică este de calitate și dacă prin imitare nu s-a urmărit un profit material; or, credem că numai despre așa ceva nu poate fi vorba în literatura medievală.

---

[1] Frank Arnau, *Arta falsificatorilor, falsificatorii artei*, Ed. Meridiane, București, 1969.

Este un fapt care nu mai poate fi contestat că începuturile creației medievale germane sînt puternic influențate de literatura franceză. Nu este locul de a discuta cauzele care au dus la o apariție mai timpurie a literaturii franceze, mai ales că acestea sînt foarte cunoscute. Însă nu putem începe trecerea în revistă a liricii germane medievale fără să spunem cîteva cuvinte despre lirica provensală. Aceasta a apărut în jurul anului 1100 în forma ei literară, care prelucra de fapt pe gustul publicului rafinat din acel timp cîntece populare cu mult mai vechi. Ca peste tot în acea vreme poeziile erau cîntate. Apar așa-numiții *trobadores* care își iau tehnica metrico-muzicală de la colegii lor *tropatores* care compuneau și cîntau în limba latină. Totuși vechile motive din cîntecele medievale latine nu mai corespundeau întru totul societății elevate din acea epocă, și pentru a răspunde gustului vremii trubadurii creează cîntecul de dragoste de factură curtenească. Erau prelucrate cîntecele medievale în limba latină, după cum am arătat deja, subiecte din mitologie, din Biblie. Apar și prelucrări ale proverbelor naționale, deci cîntece inspirate din folclorul autohton. Natural, în centrul întregii creații stăteau cîntecele de dragoste, fie că erau concepute într-o formă deosebit de fină, care abia amintea cuvîntul „iubire", fie că arătau sentimentele inspirate de făptura iubită într-un mod atît de direct încît rămînem și astăzi surprinși[2].

Dezvoltarea liricii germane culte de început, în ciuda tuturor influențelor cavalerești de origine provensală[3], urmează o cale oarecum diferită. Aici marea importanță o are cîntecul popular cu forma lui simplă, avînd motive de coloratură primitivă și vechime notorie.

Există însă o a doua perioadă a liricii germane în care inspirația provensală e mult mai vădită și care prelucrează de cele mai multe ori motivele acesteia în forma cîntecului de dragoste curtenesc. Este aici arta unei clase suprapuse, avînd o înaltă ținută artistică, împrumutată de altfel și ea adesea din patrimoniul cultural romanic.

În jurul anului 1200 și mai tîrziu se dezvoltă lirica germană de dragoste propriu-zisă. Elementul străin este absorbit, se dezvoltă o artă proprie a formei, apar specii noi. În secolul 13 canoanele își pierd din importanță, stilul și melodia devin mai simple, apar melodiile pentru dans și pastoralele. În cele din urmă cîntecul de dragoste aparținînd „stilului înalt" cade în desuetudine, ajungînd să fie criticat (în „sottes chansons")[4].

Printre cei mai vechi poeți lirici germani trebuie să-l amintim pe Der von Kürenberg, care aparține unei vechi familii de cavaleri, precum și pe Dietmar von Eist, provenit dintr-o nobilă familie din regiunile Dunării. Acesta din urmă se pare că a trăit între 1139—1171; creația primului a fost fixată între anii 1150—1170.

---

[2] Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, Ed. științifică, București, 1968, p. 67.

[3] *Ibidem*, p. 54.

[4] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Ed. Univers, București, 1972, p. 56.

Der von Kürenberg a fost, după cîte ne putem convinge din tehnica versului, care șchioapătă și e sărăcăcioasă, un poet ocazional[5]. Strofele poeziilor sale sînt independente și nu formează un tot unitar; ceea ce le leagă este doar melodia interioară. Deși influențat într-o oarecare măsură de lirica vestică, strofa „de la Kürenberg" este aproape identică cu strofa nibelungică, poem care a apărut cam în aceeași perioadă[6]. Ceea ce însă îl deosebește pe poetul de la Kürenberg de creatorii cîntecului de dragoste curtenesc este concepția lui despre dragoste. În flagrantă contradicție cu lirica curtenească, impregnată cu ideile clasei pe care o reprezenta, lirica de Kürenberg reda dragostea deschisă, normală și naturală adresîndu-se de altfel unei „megetîn", nu unei „vrouwe".

În lirica sa apar unele motive care în acea epocă se bucurau de mare circulație, de exemplu motivul „mesagerului" care are rolul de a transmite ființei iubite sentimentele poetului. Găsim acest motiv și la Cercamon, trubadur din Gasconia, profesorul celebrului Marcabrun (1130—1150). La Marcabrun rolul de mesager este jucat de către o stea. Wilhelm al IX-lea (în franceză: Guillaume), graf de Poiteau, prinț de Aquitania, bunicul Eleonorei de Poiteau și străbunicul Mariei de Champagne (care-l influențează pe Chrestien de Troyes),cel mai vechi trubadur cunoscut, deplînge lipsa unui mesager care să transmită iubitei sentimentele sale. Între poezia lui Wilhelm IX și cea a lui Kürenberger mai găsim și alte asemănări. Îndemînarea necesară pentru a cuceri femeia iubită e comparată la Wilhelm cu agilitatea necesară înhămării unor cai nărăvași; poetul de la Kürenberg, mai puțin prozaic, face comparația cu o vînătoare de șoimi („Wîp und federspil"). Tot de la Wilhelm a împrumutat, probabil, și arta prelungirii ultimului vers din poeziile sale cu o silabă. De obicei versurile sînt în forma aaabab, fiecare vers avînd cîte 7 silabe, cu excepția ultimului care are 8. (Vezi Wilhelm: „Farai Chansoneta".) Influența lui Cercamon, deși poate mai restrînsă ca arie, e mai directă, uneori fiind vorba de o transpunere aproape, în germană, a versurilor din franceză[7]. Găsim la Kürenberger:

„ich und min geselle müezen uns scheiden
daz machent lügenaere, got der gebe in leit!"

Iar la Cercamon:

„Car m-an fag de mi danz sebrar
Lauzenjador, cui Deus azir"

(acel care m-a despărțit de iubire, mincinosul, Dumnezeu să-l pedepsească).

Nu știm de fapt în ce fel a fost posibil ca Kürenberger să ia contact cu sudul Franței. Trebuie să remarcăm însă că, în ciuda acestor para-

---

[5] Friedrich Pfaff, *Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrhunderts*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart (f. a.), vol. I, p. 6.

[6] Fritz Martini, *op. cit.*, p. 59.

[7] Tiberiu Z. Sinka și Petru Forna, *Considerații asupra Evului Mediu german timpuriu*, Comunicare la Societatea de științe filologice, 18 iunie 1970, Cluj.

lelisme şi influenţe, creaţia poetului de la Kürenberg rămîne tipic germană. Deşi stîngăcia versificării este de multe ori evidentă, modul de tratare al subiectului e totuşi atrăgător. Tendinţa spre sentimente simple şi naturale este însă repede abandonată. Abia Albrecht von Johansdorf şi Walther von der Vogelweide recurg din nou la ea.

Trăsături novatoare găsim în creaţia lui Dietmar von Eist[8]. Deşi foloseşte adesea, după model antic, versuri fără rimă, ceea ce la provensali găsim doar la Wilhelm al IX-lea, el aduce inovaţii în ceea ce priveşte găsirea unor forme originale. Nu putem fi siguri dacă în acest sens a fost sau nu influenţat de modele provensale. Se pare totuşi că a cunoscut creaţia lui Guiraut de Borneil (1165—1190) care transformase obişnuita formă „alba" într-o formă originală şi plină de prospeţime. Versurile lui Dietmar sînt în aşa fel create încît, însoţite de o anumită melodie, aveau o unitate de ansamblu, ceea ce la poetul de la Kürenberg nu este cazul. (El este de altfel cel care introduce în Germania construcţia clară a canţonei.) Nu putem avea în nici un caz însă siguranţa potrivirii construcţiei metrice cu melodia respectivă.

În ceea ce priveşte creaţia sa din punct de vedere al conţinutului deosebim două perioade: prima, în care e folosită vechea formă aliterativă şi care tocmai din această cauză are puternice accente originale, şi o a doua, în care găsim poezii de dragoste pline de subiectivism şi lipsite de elan poetic şi de putere de pătrundere; or, lucrul acesta se întîmplă tocmai din cauza imitaţiei şi a schemei străine folosite. În cazul acestor poezii întrezărim în fundal nu sentimente adevărate ci exprimarea afectată a unor convenţii.

Şi la el apare motivul mesagerului, deşi gama este lărgită prin introducerea motivelor credinţei, influenţei binefăcătoare a dragostei, credinţei vasalului faţă de suzeran, neliniştei provocate de dragoste. Trebuie să remarcăm că nici la el nu există o poezie propriu-zisă a naturii; aceasta serveşte totuşi în strofele de început ca introducere.

Burggraf von Regensburg, de la care ne-au rămas doar cîteva versuri, şi Burggraf von Rietenberg, care, la fel cu Dietmar, foloseşte cu predilecţie versuri ritmate, sînt influenţaţi probabil de provensalul Marcabrun şi respectiv de Folquet de Marseille[9]. Motivele folosite, printre care îl găsim şi pe cel al dorinţei de a părăsi ţara deoarece nu este iubit de aleasa inimii, aveau criculaţie europeană la acea dată.

Meinloh von Sevelingen se apropie şi mai mult de creaţia vestică prin forma şi conţinutul poeziilor sale, chiar dacă, uneori, prin naivitatea versurilor sale ne aduce aminte de vechile cîntece populare de dragoste.

Pentru a ne da seama de importanţa pe care lirica o primeşte în secolul al 12-lea în Germania este necesar să amintim marele interes al dinastiei staufe pentru poezie. Friedrich Barbarossa compunea (deşi nu s-au păstrat) versuri latineşti. Heinrich al VI-lea, care a încurajat dezvoltarea poeziei siciliene, a scris mai multe cîntece de dragoste în limba ger-

---

8 Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.
9 Friedrich Pfaff, *op. cit.*, p. 13—15.

mană[10], pe care le putem plasa la calea de mijloc între vechea școală și cea nouă, iar Friedrich al II-lea compunea versuri italienești.

Poeții care urmează după cei amintiți deja se deosebesc flagrant de aceștia, din punct de vedere al formei, prin concepția lor despre compoziție. Avem de-a face acum cu o compoziție îndelung gîndită, numărul versurilor și al strofelor nu mai este indiferent ca pînă acum. În cazul acestor creatori lirici poezia nu mai este adaptată cerințelor melodiei, ci, în general, fenomenul se întîmplă invers. Se întîmplă adesea, însă, ca nu poezia ci melodia să fie împrumutată. În acest caz poezia era și ea totuși tradusă pentru a fi înțeleasă. Apar deci versuri care nu rimează, care sînt cu mult mai lungi sau mai scurte decît ar trebui, și ne dăm seama imediat că avem de-a face cu înrămarea poeziei într-o schemă care nu îi e proprie. Trebuie totuși remarcat că singura specie adoptată și încorporată total în lirica germană este canțona.

În ceea ce privește conținutul, poeții din această perioadă, ca de altfel și mulți dintre cei anteriori lor, preiau motive romanice, încercînd adesea să redea nu numai conținutul ci și atmosfera modelelor imitate. Nu se poate însă contesta acestor poezii un farmec și o prospețime care uneori ne surprind, deoarece sîntem convinși de formalismul sentimentelor și de faptul că celebra „Minne“ era o concepție aproape exclusiv teoretică[11]. De altfel poezia medievală germană, și nu numai ea, nu poate fi judecată din punctul de vedere al moralei actuale. Timpurile trec, moravurile se schimbă... Și apoi, cu puține excepții, toate acele celebre răpiri, toată acea smintită dragoste, cu jurăminte înfiorătoare pentru femeia iubită care în mod obligatoriu trebuia să fie măritată, au puțin de-a face cu realitatea. Căci asemenea situații sînt întîlnite exclusiv în creația literară și nici un document istoric nu atestă asemenea obiceiuri. E de presupus însă că în acea epocă în care biserica interzicea cu desăvîrșire desfacerea căsătoriilor, să fi existat destule drame conjugale, care pe plan ideal au generat această concepție, reflectată în creația literară.

Friedrich von Hausen, cavaler renan și prieten al lui Barbarossa, mort în 1190 într-o cruciadă[12], primul mare reprezentant al „Minnesangului“ clasic, ridică cîntecul de dragoste german într-o sferă foarte selectă, atît datorită influenței vestice cît și realului său talent poetic, care, de cele mai multe ori, duc spre depășirea modelului. Ținuta sa este mereu serioasă și măreață. Încununarea creației sale o constituie cîntecele despre cruciade, ca de altfel la cei mai mulți trouvères, și renumita sa „Renunțare la dragoste“. Încearcă uneori vechea formă a aliterației, totuși provensalul Bernart de Ventadour este cel care-i împrumută forma strofei. La fel cu înaintașii săi germani, Hausen se folosește din plin de libertatea ritmului. Versuri fără rimă folosește o singură dată și face lucrul acesta deoarece pentru acea poezie nu folosește model străin. Este primul care

---

10 Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

11 Petru Forna, *Motivele Minnesangului*, Comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Univ. „Babeș—Bolyai“ Cluj, 1971.

12 Fritz Martini, *op. cit.*, p. 60.

introduce în versificația germană dactilul. Faptul că folosește pentru întreaga sa creație modele străine se datorește poate și atracției exercitate de melodiile textelor respective. Îl cunoaște bine pe Chrestien de Troyes, pe care-l imită în multe poezii, ca și pe nu mai puțin celebrul trubadur Blondel. Probabil că la o cercetare mai atentă pentru fiecare din poeziile sale am putea găsi cîte un model mai mult sau mai puțin cunoscut, ceea ce nu ne poate surprinde în acea epocă în care starea cavalerească primise o coloratură superstatală, avînd conștiința celei mai înalte caste. Hausen cunoaște și prelucrează în germană celebrul cîntec: „Qu'ainz empereres de France n'ot joie si grant" (Nie hatte ein Kaiser des Frankenlandes so grosse Freude), care în jurul anului 1200 se bucura de o asemenea popularitate încît a fost inclus în „Romanul Trandafirului".

Heinrich von Veldeke (1184—1188), autorul poemului „Eneid", — o prelucrare după Vergiliu — prin model francez, „Le Roman d'Énéas" (probabil 1160)[13], își scrie lirica în anii bătrîneții (creația sa epică e mai timpurie); știm lucrul acesta deoarece vorbește despre părul său alb care nu le place doamnelor. De altfel și acesta este un cunoscut motiv din lirica vestică. Pentru el scrierea poeziilor e doar un amuzament și lucrul acesta îl face atît de diferit de Hausen. Ne convingem de aceasta observînd că în poeziile lui motivele cele mai sfinte genului „Minne" sînt tratate într-o manieră mult mai lejeră decît se obișnuia. Tot din aceste considerente Veldeke nu crede că este necesar să se chinuiască să scrie în „Hochdeutsch" ci-și folosește dialectul „Niederdeutsch", matern. Influența romanică este și la el foarte puternică, deși forma e adesea originală. Introduce în literatura germană forma de poezie cu rimă a′b′b′a′ și ceea ce se numește „rimă gramaticală" (der grammatische Reim). Ca o ciudățenie trebuie să remarcăm că aproape toate poeziile sale sînt formate dintr-o singură strofă. Total neromanică este tendința sa de a prezenta cu un total dispreț dragostea trupească. Multe dintre poeziile sale ar putea fi luate ca „sottes chansons" (Närrische Liebeslieder-Parodien), dacă ar fi scrise în franceză. În orice caz parodia lui nu e grosolană ci concepută în maniera spielmannilor. Veldeke este cel care preia și introduce în lirica germană unul dintre motivele cele mai celebre din poezia romanică: lebăda muribundă, care-și găsește adepți nu numai în literatura medievală, ci este preluat mai tîrziu de alte curente literare.

Ulrich von Gutenberg — prieten al dinastiei staufe, la fel cu Hausen, a avut probabil o bogată creație din care însă ne-au rămas doar două poezii. Prima dintre ele imită o cunoscută poezie a lui Blondel, cealaltă, Minneleich[14] (fr. Lai), la fel cu Decapo-Sequenz, scrisă în limba latină, are un „curs dublu". Lai (Leich) sînt specii muzicale, adică muzical-primare, ceea ce înseamnă că melodia apare înaintea textului. Asemenea

---

[13] T i b e r i u Z. S i n k a, *Minnesangul și literatura franceză,* Comunicare la Sesiunea științifică de la Institutul Pedagogic de 3 ani, Oradea, iunie 1973.
[14] F r i t z M a r t i n i, *op. cit.*, p. 60.

Leich-uri sînt cuprinse — din păcate fără melodie — în „Carmina burana“[15].

Rudolf von Fenis, bun cunoscător al liricii romanice, în special al lui Folquet de Marseille, care-l influențează atît în formă cît și în conținut, nu este un spirit prea selectiv și traduce cuvînt de cuvînt chiar și unele expresii total improprii limbii germane. În felul acesta opera lui are importanță doar ca monument de limbă scrisă.

Mult mai înzestrat este minestrelul episcopului din Passau, Albrecht von Johansdorf, primul poet al stilului curtenesc pur din literatura germană. Cîntecele sale despre cruciade sînt inspirate din celebrele creații ale lui Conons de Béthume (Ahi, amors, com dure departie). După model romanic introduce la sfîrșitul unor poezii, în penultimul vers, o întrebare adresată publicului: „sprechet, herre, wurre ez iht?“. Răspunsul e dat în ultimul vers ca venind din partea unui ascultător.

Tot Albrecht are meritul de a coborî dragostea din abstracție într-o sferă mai omenească, mai accesibilă, fără a-i știrbi însă puritatea nobleței. La el găsim și motive din poezia populară. Să numim doar două: „Wenn sich zwei Herzen fanden, die soll niemand scheiden“ sau „Lebt mîn herzeliep oder ist er tot?“. Asemenea exemple ne întăresc convingerea că există o creație populară lirică bine consolidată cu mult înaintea începerii poeziei culte. Cîntecul popular, legenda, basmul sînt specii care există independent și paralel cu creația cultă. Niciunde mai puțin ca în acest domeniu nu putem folosi principiul „Quod non est in litteris, non est in mundo“.

Bernger von Horheim continuă tradiția lui Hausen. Deosebit de interesantă, și se pare originală, este poezia în care ultimul vers din fiecare strofă prezintă conținutul acesteia ca minciună. Se pare că acest motiv este de origine popular germană deoarece unele cîntece populare păstrează o formă asemănătoare. În rest, creația lui Bernger stă sub egida modelelor folosite: Bertrand de Born, Chrestien, Gace Brulé.

Continuator al tradiției lui Fenis, Hartwig von Raute, părăsește totuși în unele dintre poeziile sale tradiția curtenească, căzînd într-un vulgarism penibil.

Unul dintre cei mai importanți poeți ai acelor vremuri este Heinrich von Morungen[16]. Schema slăbită a poeziei de dragoste curtenești este consolidată prin prospețimea imaginilor sale. Își permite unele abateri de la norme, dar creează un ritm aproape neîntîlnit în poezia medievală germană. Are temperamentul și siguranța stilului lui Bernart de Ventadour pe care-l și imită. Într-una din poeziile sale, prin rima finală „dô tagete ez“ împrumută tehnica „alba“ a finalului, în timp ce construcția strofică și refrenul de la început „owe“ ne amintesc de o pastorală a lui Ernoul le Vieux. Și la el găsim în unele strofe asemănări atît de mari cu modelul imitat, încît ne dăm seama că de fapt e vorba de o traducere. Trebuie să remarcăm însă, și lucrul acesta nu se referă doar la Morungen, că poetul

---

[15] *Des Minnesangs Frühling*, 33. Auflage, Hinzel-Verlag, Leipzig, 1964, p. XI.
[16] F r i e d r i c h P f a f f, *op. cit.*, p. 50—52.

german nu traduce prima ci a doua strofă a modelului. Cauzele care-l îndeamnă la un asemenea procedeu pot fi multiple; ne gîndim totuși la încercarea de a prezenta poeziile respective nu ca niște imitații ci ca niște creații proprii. Lucrul acesta reușea cu atît mai ușor cu cît în multitudinea poeziilor din acea epocă era greu să depistezi o traducere, mai ales dacă primele strofe nu erau identice.

La fel cu Heinrich von Morungen, și Reinmar von Hagenau (Reinmar der Alte) străbate aceleași căi, parcurgînd drumul de la însușirea perfectă a tehnicii romanice pînă la contribuții personale de mare valoare. El se bucura încă din timpul vieții de o mare considerație din partea contemporanilor. Este un poet la care accentele dramatice sînt deosebit de puternice deși astăzi ne pare oarecum monoton din cauza veșnicelor lui lamentații[17]. Cîntecele lui de dragoste sînt deosebit de rafinate și corespund celei mai înalte concepții despre etica curtenească. La el femeile nu vorbesc cu cel care le adoră ci cu un mesager, și trebuie să recunoaștem că discuțiile purtate sînt de cele mai multe ori plicticoase și fără nici un rost. Am putea fi tentați să încercăm reconstituirea unui roman (sau măcar a unui ciclu) din multitudinea poeziilor rămase. Încercarea nu poate da prea mari rezultate căci sentimentul de dragoste e plat, mereu același, fără ascensiune, fără gradație, deoarece „minne“ era literatură, nu viață reală, palpabilă. În afară de creațiile sale pe tărîmul liricii, Reinmar se face remarcat și prin atacurile sale împotriva tînărului și mai înzestratului Walther, și istoriile literaturii germane îl amintesc fără excepție și în legătură cu această chestiune.

Deși a rămas în literatura germană ca autor de romane cavalerești-curtenești, Hartmann von Aue se remarcă și ca poet liric. Lirica sa are aceeași claritate și cursivitate ca și creația sa epică. Ca peste tot, cîntecele de dragoste și cele despre cruciade sînt cele mai izbutite. Hartmann dă valoare curtenească unor motive vechi, fără ca prin aceasta să le altereze valoarea. Iubita se plînge de necredința bărbatului care a cucerit-o cu „süezen Worten“ și apoi a părăsit-o. Hartmann este de asemenea și creatorul unei „Totenklage“ care se bucură și azi de înaltă prețuire în cadrul liricii medievale. Și la Hartmann găsim o ușoară tendință spre autopersiflare. Deoarece e dezamăgit de doamnele din înalta societate, dorește să-și petreacă de acum vremea cu „armen wîben“. Motivul este prelucrat după o pastorală romanică „Cavalerul și ciobănița“ și reflectă concepția medievală de clasificare a femeilor în „nuptae, meretrices, virgines“. Și la el apare cunoscutul motiv al mesagerului; poetul însuși e mesagerul unui cavaler. La Hartmann unitatea conținut-formă se realizează cu ușurință. Forma e interesantă mai ales prin încheierile de strofă unde ultimele trei-patru versuri aveau aceeași rimă, ceea ce constituia o noutate în vremea aceea.

La fel cu Hartmann, și Wolfram von Eschenbach scrie poezii încadrîndu-se în cerințele epocii sale. Personalitatea sa tumultuoasă se manifestă

[17] Fritz Martini, *op. cit.*, p. 51.

și aici ca și în epică și creează unele imagini foarte frumoase. El mai aduce o noutate căci în unele poezii nu vorbește despre dragostea interzisă ci de dragostea conjugală care poate aduce cea mai mare fericire posibilă. Trebuie să remarcăm faptul că pe lîngă aceste poezii, încătușate totuși în legile poeziei „Minne“, apar și altele numite „Spruchdichtung“, care nu țin seama de aceste considerente și au cu totul altă concepție despre moravuri. Este destul să amintim creația lui „Spervogel I“ și „Spervogel II“, care este de fapt un răspuns german la creația jonglerilor francezi (Cercamon și Marcabrun)[18]. Se remarcă tendința spre limba poporului, spre sentimente mai obișnuite, mai normale. La ei abundă proverbele populare pline de bun simț și care dezvăluie o întreagă concepție și înțelepciune de viață. Găsim intense accente sociale, atacuri directe, deci o nuanță politică. Walther von der Vogelweide a adoptat și el genul și a creat poezii în care simbolul e atît de clar încît îl poate înțelege oricine. Aceasta face ca el să fie numit primul poet „politic“ al Germaniei.

De altfel Walther von der Vogelweide este cel mai mare poet liric al Evului Mediu german. La el legăturile cu literatura franceză sînt mult mai restrînse. Talentul său poetic e veritabil, creația lui îl face să fie considerat mîndria liricii medievale germane. Influențe străine se simt totuși în epoca de început, cînd era încă elevul lui Reinmar. Și în această perioadă depășește tot ceea ce fusese creat înaintea lui. Idealurile lui se concretizează în principiile constanței, cinstei și dragostei reciproce. În realizarea pe plan poetic a acestor idealuri găsim influența lui Marcabrun. Doamna trebuie să dea poetului „hohen muot“, iar el îi va da prin cîntecele sale „êre und werdekeit“; la Marcabrun există de asemenea acest schimb între „pretz“ (Lob) și „largeza“ (Gabe).

În cea de a doua perioadă a creației sale Walther se eliberează de îngrădirile curtenescului și ale teoretizării[19]. Își urmează inspirația și geniul poetic creînd opere nemuritoare. El este un veritabil cîntăreț al naturii, natură care nu constituie doar un decor ci este cîntată în elementele și manifestările ei. Walther aduce îmbunătățiri și formei poeziilor sale, în unele apărînd forma tornadei: la sfîrșitul poeziei ultimele două versuri sînt repetate. Acest procedeu face parte din tehnica spielmannilor și avea rolul de a constitui o subliniere a sfîrșitului poeziei. Procedeul e cunoscut în alte țări mai de demult; în Germania apare pentru prima dată la Walther. La fel ca în Provența, și probabil după modelul ei, în Germania apare acea concurență între cîntăreți, și în acest context putem aminti cearta lui Reinmar cu Walther, care ia sfîrșit doar prin moartea primului. Walther duce polemici și cu alți cîntăreți, pe care îi socotește ca aparținînd țărănimii (gebûren) și atrage atenția că poeziile lor nu au nimic comun cu ale sale „Maienlieder“. Totuși își exprimă dorința de a renunța la a cînta dragostea doamnelor și de a se îndrepta spre femei simple,

---

18 Tiberiu Z. Sinka și Petru Forna, *Considerații asupra Evului Mediu german timpuriu.*

19 *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band,* Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1966, p. 55.

spre naivitatea și naturalețea poporului. Așa cum se întîmplă peste tot, și la Walther, care constituie culmea creației medievale curtenești, apar deja semnele decadenței, care vor duce treptat la crearea unui nou tip de lirică.

În „Spruchdichtung"-ul său se observă tendința de a lua parte activ la problemele politice ale timpului său. Observăm mîndria lui națională, lupta împotriva abuzurilor bisericii și ale papei. Tematică asemănătoare găsim și în lirica franceză, și e destul să-l amintim doar pe Bertrand de Born, pe care Walther l-a cunoscut fără îndoială.

Către sfîrșitul vieții la Walther găsim puternice accente de regret pentru scurtimea existenței pămîntești, ceea ce îl duce și la crearea unor *Leich*-uri religioase. Tehnica este luată din cîntecul religios francez (Conductus) scris în latină. Ca și aici unele strofe pot fi citite de la coadă la cap, păstrîndu-și totuși înțelesul.

Walther îl amintește cu supărare și neîncredere pe Neidhart von Reuental, răpindu-i orice merit artistic. Trebuie însă să remarcăm tendința parodistică a acestuia, el fiind considerat creatorul *poeziei rurale curtenești*[20]. Își bate joc în „Cîntecele de iarnă" și „Cîntecele de vară" atît de țăranii „necioplițí" care încearcă să imite manierele feudalilor „rafinați", cît și de aceștia, care decad din înaltele idealuri lăsîndu-se ciomăgiți de țărani pentru cîte o frumusețe din sat. Poezia lui e strîns legată de cea a vaganților. Scopul ei este amuzamentul publicului. Neidhart cunoaște și introduce în literatura germană forma „rondeau" de origină franceză. Procedeul său de a saluta la începutul fiecărei poezii natura este luat din pastoralele franceze. Apar și dialoguri, fie între poet și o ciobăniță, fie între aceasta și mama sau prietenele ei. Dialoguri asemănătoare găsim în poezia medievală franceză, și de fapt în toate literaturile, forma dialogului, deci redarea directă a conversației apărînd înaintea redării indirecte. Pastoralele sale ne duc cu gîndul la Guillaume le Vinier. Pastorala acestuia, „Quant ces moissons sont faillies" este transpusă în germană „Wenn die Ernte niedersinkt". Din cauza caracterului poeziei sale nu ne putem da seama prea bine ce e la Neidhart parodie și ce nu. El se înscrie însă într-un curent general în acea epocă, care răspundea necesității respingerii idealurilor curtenești depășite. Treptat se merge înspre o recreere a cîntecului de dragoste. Apare o „ars nova" al cărei întemeietor e considerat Guillaume Machaut (încep. sec. 14).

În Germania, tendința care se făcuse deja remarcată la Neidhart e continuată de Tannhäuser. Leich-urile sale au melodii de dans deosebit de apreciate la acea vreme. Deosebim două părți distincte: prima, în care se împletesc politica cu pastorala și asemănarea femeii iubite cu modele celebre de frumusețe; în cea de a doua parte apare caracterul curtenesc rural, cu melodia de·dans propriu-zisă. Găsim și expresia, tradusă din franceză „Mein Lied ist zu Ende" (ma chançon faut), pentru a marca

---

[20] T i b e r i u Z. S i n k a și P e t r u F o r n a, *Originalitate și influențe în literatura medievală germană*, Comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice, Univ. „Babeș—Bolyai" Cluj, 1969.

sfîrşitul dansului. În unele dintre poeziile sale, accentele parodistice cu nuanţă drastică ne duc cu gîndul la Villon.

Tradiţia lui Neidhart şi Tannhäuser e continuată de Ulrich von Winterstetten, cleric ca şi mulţi alţi trubaduri şi truveri. Nu aduce inovaţii, ci merge pe linia înaintaşilor săi.

Mai tîrziu lirica trece din mîna Minnesängerilor în cea a Meistersängerilor, la început în Franţa, apoi şi în alte ţări printre care şi Germania, caracterul ei schimbîndu-se cu totul.

Ocupîndu-ne de tratarea poeţilor mai importanţi, am putut observa că deşi creaţia lor constituie o operă de seamă, ea trebuie neapărat legată de creaţia europeană, pierzîndu-şi altfel înţelesul. Ne putem da seama că din cauza vecinătăţii, influenţe şi legături propriu-zise există doar cu Franţa. Avînd însă în vedere că la vremea aceea Franţa constituia deja unul dintre centrele culturale ale Europei, putem fi siguri că vom găsi destule influenţe străine care au generat lirica franceză, iar aceasta la rîndul ei a influenţat-o pe cea germană.

În acest fel se realizează de la un popor la altul o operă monumentală, cu caracter cosmopolit, şi care, tocmai pentru că atîtea popoare au contribuit direct sau indirect la crearea ei, ne dă imaginea reală a unei întregi epoci.

НЕМЕЦКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(Резюме)

Авторы занимаются особенно важным аспектом ранней средневековой немецкой литературы, а именно соотношением между самобытностью и иностранными влияниями, главным образом провансальскими. Проанализированы специфические условия возникновения лирики провансальских трубадуров, оказавшей сильное воздействие на немецкую лирику XII-XIV веков. Однако авторы статьи не ограничиваются лишь констатацией отдельных влияний; они прослеживают источники, доходя в некоторых случаях до восточной литературы. Кроме темы, обозначенной в заглавии, авторы занимаются и толкованием немецкой лирики, уделяя особое внимание изучению немецкого средневекового литературного явления в контексте развития европейской литературы.

DIE MITTELHOCHDEUTSCHE DICHTUNG IM KONTEXT DER GESAMTEUROPÄISCHEN LITERATUR

(Zusammenfassung)

Vorliegende Untersuchung behandelt einen wichtigen Aspekt der mittelhochdeutschen Dichtung: das Problem des Verhältnisses von Originalität und ausserdeutschen Einflüssen, speziell aus dem Provençalischen. Zunächst werden die spe-

zifischen Entstehungsbedingungen der Troubadourlyrik in der Provençe aufgezeigt, die für die Entwicklung der mhd. Lyrik im XII—XIV Jh. von ausschlaggebender Bedeutung war. Die Studie begnügt sich jedoch nicht mit der Feststellung gewisser Einflüsse, sondern verfolgt deren Quellen teilweise zeitlich zurück bis in den orientalischen Kulturkreis. Ausser dem vom Titel hergesetzten Thema werden subtile Interpretationen lyrischer Gedichte geboten, so dass ein Hauptakzent auf die Eigenwerte der deutschen Dichtung gelegt und ihre Spezifizität im Rahmen einer gesamteuropäischen Entwicklung herausgearbeitet wird.

ORIENTĂRI ÎN ROMANUL ENGLEZ

ILEANA GALEA

Destinul romanului englez cunoaşte în ultimele două decenii ale veacului 19 şi la începutul secolului următor mutaţii de valoare şi de largă repercusiune în cîmpul viziunii teoretice, cît şi pe planul creaţiei de artă. Un grup de scriitori ce nu s-au constituit într-un curent literar, care mai degrabă au dispreţuit formulările rigide şi programatice, au dat glas unor idei ce vor impulsiona romanul spre arii noi de cunoaştere şi experienţă.

Faimoasa constelaţie a romancierilor victorieni reprezentată de Charles Dickens, W. M. Thackeray, George Eliot apusese. Simultan cu tradiţia consolidată de ei, prinde viaţă un roman ce se vrea a fi o transpunere mai fidelă dar totodată şi mai subtilă, mai nuanţată şi mai profundă a realităţii umane. Romanul fiind de factură relativ mai nouă, trebuia să devină în concepţia acestor scriitori, o artă conştientă de sine, serioasă şi independentă, precum drama şi poezia cu tradiţii şi repere teoretice incomparabil mai bine fundamentate.

J. W. Beach a formulat cîteva caracteristici ale romanului victorian care indică şi direcţiile majore spre care ţinteşte critica scriitorilor novatori[1]. Beach arată că romanul victorian avea ca scop o înălţare morală. El se referă neîndoielnic la romanele în care obiectivul de reformare a moravurilor era prea explicit şi prea insistent. O altă trăsătură a acestui roman este faptul că autorul discută împreună cu cititorii personajele operei. Această problemă angajează bine cunoscuta dezbatere teoretică asupra prezenţei autorului în operă şi atitudinea de condamnare a omniscienţei sale, în felul cum ea se dezvăluie cititorului în unele romane de seamă engleze. O a treia particularitate este convenţia conform căreia acţiunile eroilor ilustrează natura umană specifică, convingere ce a fost infirmată de psihologia abisală şi în general de acele interpretări ale comportamentului uman ce au în vedere discrepanţa exis-

---

[1] Neville H. Newhouse, *Joseph Conrad*, Evans Brothers, Limited, London, 1966, p. 23.

tentă între viața interioară a individului și automatismele de comportare.

Această nouă atitudine apare și ca o reacție împotriva acceptării necondiționate a autorității, a convenționalismului și ortodoxismului epocii victoriene. Virginia Woolf marchează începutul acestei cotituri în jurul anului 1910. Ea definește contrastul dintre scriitorii *edwardieni* (H. G. Wells, A. Bennett, John Galsworthy) și cei pe care îi denumește *georgieni* (E. M. Forster, D. H. Lawrence, James Joyce, T. S. Eliot). Contradicția dintre două generații ilustrează o epocă de sfărîmare a jaloanelor tradiționale, de căutări și încercări stăruitoare, cînd convenția încetează de a mai fi mijlocul adecvat de comunicare între scriitor și cititor. Este epoca în care autorii încearcă să redea un altfel de adevăr asupra naturii umane. Instrumentele de lucru și viziunea tradițională nu mai corespund, căci, după cum observă Woolf în eseul *Modern Fiction* (1919), mutații interesante au loc în relațiile dintre oameni, în comportament, concepție, politică, artă. Fenomenul literar reflectă desigur schimbarea raportului de forțe pe plan social și semnalmentele dezechilibrului și dezintegrării din economia și politica britanică.

Semnele romanului nou se arată înainte de 1910 în opera și teoretizările lui Henry James care de altfel continua să scrie la acea dată. Critica lui James se referă chiar la *statusul* care îi era conferit romanului în perioada respectivă. În opinia lui, romanul englez nu se întemeia pe principii artistice serioase, el nu era expresia unor dezbateri vii, ci o producție literară naivă. El servea îndeosebi ca un mijloc de distracție un „entertainment", iar romanul ce nu se recunoștea că era doar o „glumă" era încă privit cu o oarecare neîncredere, arată James în lucrarea *The Art of Fiction* (1884). „Se mai așteaptă, deși poate oamenilor le e rușine s-o spună că o producție care la urma urmelor nu este decît o „simulare" (căci ce altceva e o povestire?) să fie într-o anumită măsură apologetică, trebuind să renunțe la pretenția de a încerca într-adevăr să reprezinte viața"[2]. James arată că în comunitățile protestante „arta e considerată a avea un efect de-a dreptul nociv. Se presupune că este opusă într-un mod oarecum misterios moralității, amuzamentului, instrucției"[3].

Ford Madox Ford în cartea intitulată *The English Novel* (1929), ce include o serie de conferințe pe care scriitorul le-a ținut în S.U.A., relevă perspectivele spre care trebuie să tindă romanul. Ford face o remarcă asemănătoare, la rîndu-i arătînd că romanul era considerat ca un fel de basm, potrivit să fie prezentat la un teatru de păpuși și că romancierul era lipsit de stare civilă tocmai fiindcă nu avea o profesiune serioasă[4].

Joseph Conrad în eseul *Apreciere despre două cărți*, relevă lipsa de intenție artistică precisă a romancierului, caracterul întîmplător al crea-

---

[2] Henry James, *The Art of Fiction, Literary Criticism in America*, edited by A. D. Van Nostrand, The Liberal Arts Press, New York, 1957, p. 141.

[3] *Ibid.*, p. 143.

[4] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, edited by Frank MacShane, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967, p. 13.

ției, ignorarea preocupării pentru construcție ca atare și pentru efectele pe care le creează opera asupra sensibilității cititorului. „Romancierul nu se gîndește niciodată că o carte este o faptă, că scrierea ei este o întreprindere tot așa precum cucerirea unei colonii. Nu are o asemenea concepție clară despre arta sa. Scriind cu inima plină, el își eliberează sufletul întru satisfacerea propriului său sentiment..."[5].

Situația romanului englez, așa cum ne este înfățișată prin prisma acestor scriitori, ar putea să ne apară exagerată, dacă nu am avea în vedere pasiunea ce i-a stăpînit în dezbateri și polemici, pentru găsirea unei forme mai adecvate sensibilității omului de la începutul veacului 20, cînd, scrie V. Woolf, „trepidăm în pragul uneia din marile epoci ale literaturii engleze"[6]. Acești scriitori în afară de opere beletristice, au elaborat însemnate scrieri teoretice și critice, adevărate repere pentru literatura secolului nostru, ceea ce este desigur simptomatic, deoarece de la Fielding încoace nici un romancier nu se mai preocupase de aspectul teoretic al creației romanești.

Caracterul pregnant „distractiv" al romanului decurgea din substanța și structura sa. Destinul uman urmărit în etapele lui principale, începînd cu nașterea eroului și pînă la moartea lui, sau pînă la atingerea unui moment definit și concluziv după care avem aproape impresia că viața va sta pe loc, cum ar fi răsplata celui bun și merituos, dobîndirea unei averi, încununată de o căsătorie fericită, pedepsirea mișeilor etc., este un subiect ce nu mai satisface un spirit complex și scrutător. Realitatea refuză să fie înfățișată în tipare ce preschimbă sensul mai complicat al desfășurării evenimentelor, după modele pe care scriitorii și cititorul le-au stabilit pentru a satisface dorința de amuzament a oamenilor. „Scriitorului pare să-i dicteze nu libera lui voință ci un tiran puternic și lipsit de scrupule care îl ține subjugat, să creeze intrigă, să creeze comedie, tragedie, iubire, interes și un aer de probabilitate care să învăluie totul atît de impecabil, încît dacă toate personajele ar prinde viață, s-ar pomeni înveșmîntate pînă la ultimul nasture al hainei lor, după moda zilei"[7], observă V. Woolf.

Fielding, de pildă, este pentru Ford Madox Ford un reprezentant tipic al romanului „comercial" sau „the nuvvle" prin opoziție cu „the novel" sau romanul de artă. Creația romanescă se ramifică în tradiția Fielding — Dickens — Thackeray continuată în veacul nostru de Bennett și Galsworthy și în noua orientare H. James — Conrad — Ford — V. Woolf.

Peripețiile eroilor din romanul *Tom Jones* de Fielding și descrierea personajelor se constituie într-un edificiu șubred și neverosimil, foarte

---

[5] *Joseph Conrad on Fiction*, edited by Walter F. Wright, University of Nebraska Press, Lincoln, 1964, p. 72.

[6] Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown, Approaches to the Novel*, edited by Robert Scholes, Chandler, Publishing Company, San Francisco, p. 206.

[7] Virginia Woolf, *Modern Fiction, Modern British Fiction*, edited by Mark Shorer, Oxford University Press, 1962, p. 6.

îndepărtat de modelele pe care le oferă viața. Personajul principal Tom Jones i se pare lui Ford stupid și trădător, iar creatorul său un ipocrit[8]. Acțiunile lui Tom Jones și ale Sophiei Western sînt în cea mai mare parte nemotivate, or motivarea amănunțită, crearea impresiei că un anume fapt era iminent în împrejurările respective și încercuirea lui repetată prin argumente, motivări și posibile interpretări devine o particularitate a romanului nou. Finalul gratuit sau facil al nestatornicului Tom Jones care este răsplătit cu mărinimie de autor nu ilustrează o morală riguroasă, dar stîrnește uimire și satisfacție din partea cititorului, reflectînd totodată asemănarea cu naivul basm.

Acești scriitori repudiază acel „happy end" din romanul englez. Henry James afirmă că romanul de artă n-ar avea un „happy end" sau poate n-ar avea nici un deznodămînt. „Sfîrșitul unui roman, arată H. James, este pentru mulți ca acela al unei cine copioase, desert și înghețată, iar romancierul artist este privit ca un doctor care se amestecă peste tot și interzice impresia agreabilă din final"[9]. Ford și Conrad interpretează această convenție, arătînd că ea satisface aspirația omului spre finalitate. Neașteptata fericire și mai cu seamă prosperitatea materială după o luptă crîncenă și îndelungă pătimire, sînt desigur consolatoare pentru cititorul care dorește să fie înșelat.

Fără îndoială că finalul romanelor lui James, în care eroul nu dobîndește decît o mai desăvîrșită cunoaștere de sine prin autodescoperire, ori cînd el respinge avantajele materiale sau soluționarea prin pedeapsă și recompensă, e lipsit de finalitatea obișnuită în romanul englez de pînă atunci. Cititorul nu mai are simpla satisfacție a unui act de dreptate sau aceea a binefacerilor pe care le distribuie atotputernicul autor, precum și o imagine despre lume fără tangențe cu existența reală. I se înfățișează în schimb viziunea unei existențe complexe și contradictorii, a efemerului și paradoxului. Existența pentru acești autori apare mai puțin circumscrisă, mai puțin solidă decît în planul intrigii tradiționale. Lumea aceasta difuză e înfiorată de nesiguranță. Ea este prezentată mai mult ca o dinamică interioară, reflectînd un efort concentrat al individului de a înțelege existența și pe sine.

Joseph Conrad subliniază caracterul incomplet al întîmplărilor, trăsăturile antagonice care sălășluiesc în evenimente și caractere. Aspectele adversare care îl interesează pe autor creează o lume ce nu poate fi demarcată în alb și negru decît temporar. Scriitorul redă tocmai cromatismul variat al vieții, fuzionarea culorilor contrare și trecerea unora într-altele. Astfel opera unui autor precum Joseph Conrad reflectă dramatismul existenței, al mișcării, al alegerii și derutei ce impulsionează destinul uman.

Conrad repudiază desigur „loviturile de teatru" și senzaționalul. Într-o scrisoare către Edward Garnett, Conrad afirmă: „În ceea ce privește lipsa de incidente, ei bine, asta e viața. Bucuria incompletă, supărarea incom-

---

[8] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 12.
[9] Henry James, *op. cit.*, p. 144.

pletă, mişelia sau eroismul incomplet — suferinţa incompletă. Întîmplările se adună, se aglomerează şi nimic nu se întîmplă"[10].

Chiar finalul unei opere trebuie să sugereze continuitatea procesului mişcării, caracterul incomplet al realizărilor. Conrad observă neliniştea ce-l stăpîneşte pe cititorul operei lui H. James, iar V. Woolf arată că în romanul rus dilemele, întrebările existenţiale răsună în ecouri prelungi după ce am sfîrşit lectura operei.

Cu toate aserţiunile lui Conrad, în opera sa există un element de aventură pregnant, ceea ce a făcut ca adesea să fie inclus printre scriitorii romanelor de peripeţii, alături de Stevenson şi Kipling.

Însă fondul vizionar al operei sale conţine acel dramatism de care vorbeam, redarea valorilor incomplete, şi aspiraţia continuă a omului de a le întregi, de a le perfecţiona. Virginia Woolf redă în foarte redusă măsură explozia, spectaculosul, în felul cum apar ele în romanul tradiţional. Explozii dramatice sau tragice au loc, însă autoarea exprimă acestea aproape exclusiv pe plan introvert, reflectarea evenimentului avînd loc în conştiinţa individuală, cu o foarte sumară descriere obiectivă a lui. Această reflectare intens personală a evenimentului în curînd se transformă în meditaţie asupra existenţei, în încercarea de a găsi legi ce guvernează destinul uman. Viaţa, arată V. Woolf, este „un halo luminos, un înveliş semi-transparent care ne înconjoară de la începutul conştiinţei şi pînă la sfîrşit. Şi oare nu este misiunea romancierului aceea de a reda acest spirit schimbător, necunoscut şi necircumscris, indiferent de aberaţiile sau complexitatea ce le-ar manifesta el, cu un cît mai redus amestec din afară?"[11]. Această realitate fluidă constituită din mii de impresii, dintr-un şuvoi de senzaţii şi gînduri ce năvălesc continuu din toate părţile, lăsînd o urmă slabă sau o dîră adîncă asupra conştiinţei, nu se poate compartimenta într-o schemă precisă. Ea este mai degrabă incoerentă, haotică. Virginia Woolf postulează o literatură care neimpresionînd prin senzaţional, prezintă un caz aparent obişnuit, o dramă interioară adesea mascată privirilor; o existenţă în care omul îşi examinează atent propria-i sensibilitate, se cîntăreşte pe sine şi pe cei cu care vine în legătură, descoperă tacit confluenţe sau disocieri.. Woolf descrie viaţa conştiinţei în care orice fapt minor deţine un loc important, completează o experienţă, reînvie o amintire.

În relevarea diferenţei dintre romancierii tradiţionali şi noua orientare, Woolf porneşte de la o aşa-zisă dichotomie între operele „materiale" şi „spirituale". Această divergenţă este semnificativă la doi scriitori: Arnold Bennet şi James Joyce. Opera lui Bennet, în opinia V. Woolf este încărcată de elementul „material", adică de descrierea mediului social, a proprietăţilor funciare, a imobilelor, a ţinutei vestimentare etc.[12]. Pe de altă parte viaţa interioară a personajului care ar constitui elementul „spiritual" apare slab proiectată, convenţionalizată şi se poate

[10] *Joseph Conrad on Fiction*, cit., p. 6.
[11] Virginia Woolf, *Modern Fiction*, cit., p. 6.
[12] Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, cit., p. 7.

deduce doar din prezența copleşitoare a primului element. Fără a desființa maniera „materială" de creație a operelor la scriitori ca Bennett, Galsworthy, Wells, ale căror romane sînt mai degrabă „documente ale epocii", Woolf remarcă primordialitatea „spirituală" în orientarea pe care o înscrie romanul de la 1910. Lumea interioară a personajului îl preocupă acum îndeosebi pe scriitor, iar aspectul material ar apare implicit din reflexiile personajului, din viața conștiinței și nu din descrierea analitică și sistematică a autorului. Dar existența operelor „materiale" și „spirituale" dovedește doar infinitele posibilități de creație, faptul că arta nu cunoaște limite, că orice experiment, metodă și viziune luminează un unghi de vedere nou din care e privită lumea. Astfel de pildă imaginara doamnă Brown, arată V. Woolf, în romanul englez ar fi descrisă mai ales cu accent pe aspectul exterior al existenței sale. În versiunea franceză, cu ocazia prezentării acestui personaj, s-ar reda un tablou general al naturii umane, s-ar abstractiza pentru a se ajunge la sinteze. Romanul rus ar dezvălui sufletul zbuciumat de dileme al personajului, tensiunea intimă a existenței[13].

După cum observă și Ford, autorii tradiționali cum ar fi Fielding și Thackeray își prezentau personajele în linii îngroșate, uneori caricatural, ceea ce vizează din nou amuzamentul și simplitatea.

„Greşeala «romancierilor englezi» de la Fielding la Meredith este că nici unul dintre ei nu se sinchisește dacă într-adevăr credeți în personajele lor sau nu. Dacă i-ați fi spus lui Flaubert sau Conrad în toiul pasionatei lor activități de creație că nu erați convinşi de realitatea lui Homais sau Tuan Jim, fără îndoială că s-ar fi revoltat și v-ar fi împuşcat... Dar lui Fielding, Thackeray și Meredith puțin le-ar fi păsat de aceasta deși oricare din ei v-ar fi doborît cu o lovitură, dacă ar fi putut, atunci cînd ați fi sugerat că nu era un «gentleman»"[14]. Dar s-a dovedit că realitatea complexă nu putea fi reprezentată de personaje alb-negru, de tipul fraților Cherryble și Uriah Heep din opera lui Dickens. Ford arată că încă în operele lui Diderot și Stendhal s-a putut observa că uneori „mişeii" se puteau motiva în chip sincer și impresionant, răsturnînd astfel simpatiile cititorului. În același timp caracterele pozitive puteau să pară artificiale sau neviabile[15]. Joseph Conrad relevă că unele personaje negative ca de pildă Pecksniff și dl. Osborne sînt mai memorabile decît personajele „bune" ale lui Dickens și Thackeray[16]. Aceasta se datorează unei activități deficitare de observație și selecție, faptului că, așa cum scria Ford, acești scriitori își „dăltuiesc eroii cu tîrnăcopul și îi colorează cu bidinelele zugravilor"[17]. Amelia din romanul *Bîlciul deșertăciunilor* de Thackeray ne apare ireală deoarece autorul proiectează în acest personaj un gen de bunătate perfectă, sentimentele ideale care existau în mintea

[13] *Ibid.*, p. 193.
[14] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 11.
[15] *Ibid.*, p. 15.
[16] *Joseph Conrad on Fiction*, cit., p. 73.
[17] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 10.

lui, spre deosebire de Turgheniev ale cărui personaje feminine sînt verosimile, reprezentînd adevărata natură umană. La fel de puțin viabilă este Sophia Western din opera *Tom Jones* de Fielding. Ea ne apare tot ca o imagine ideală a bunătății, o zînă din basm care îi aduce pe calea cea dreaptă pe Tom Jones și îl ajută pe scriitor să ticluiască acel „happy end“ îmbucurător pentru cititorul naiv.

Personajele romanului nou dezvăluie natura umană proteică, sondînd și zonele insolite ale conștiinței. Personajul pozitiv al lui H. James dovedește o eroare ascunsă de natură caracterologică sau intelectuală. Această „eroare“ poate să aibă ca rezultat o acțiune sau alegere adversară standardelor normale ale societății, vizînd superioritatea, excelența. Ea poate să ne apară și ca o miopie, o deficiență de gîndire sau consecință a unor trăsături de caracter reprobabile. Cititorul va corobora desigur datele pe care le oferă opera, pentru a-l situa pe eroul acesta derutant într-un cadru dimensionat.

Personajul lui Joseph Conrad își descoperă deodată o slăbiciune, o imposibilitate de a acționa pe măsura idealului pe care și l-a format despre sine. Impulsul slăbiciunii provine dintr-o zonă obscură, iar aria de interes a cărții este tocmai sondarea acestei porniri, încercarea de elucidare a cazului respectiv.

Una din erorile grave comise în romanul tradițional este intervenția autorului cu observațiile și comentariile sale, în scopul de a recomanda cititorului un anumit sistem de valori. Acest sistem este convențional, osificat, reflectînd de cele mai multe ori închistarea și lipsa de originalitate a gîndirii burgheze. Iată ce remarcă Henry James referitor la scriitorul Anthony Trollope: „Într-o digresiune, o paranteză sau un aparte, mărturisește cititorului că el și acest prieten de încredere se «prefac» doar. El recunoaște că evenimentele pe care le narează nu s-au întîmplat în realitate și că poate să dea narațiunii sale orice întorsătură pe care ar prefera-o cititorul. O asemenea trădare a unui serviciu sacru mi se pare, mărturisesc, o crimă grozavă“[18]. Această intervenție distruge iluzia vieții a cărei redare constituie în opinia lui H. James misiunea supremă a artei, căci „Rațiunea unică a existenței romanului este aceea de a încerca să reprezinte viața“[19].

Ford Madox Ford observă că incursiunile didactico-moralizatoare în tradiția Fielding—Thackeray constituie o ignorare a rigorilor romanului ca „artă“, a mijloacelor artistice de care dispun scriitorii. Adresările directe ale autorului către cititori, ce prefațează capitolele romanului *Tom Jones,* au același efect de distragere a atenției de la microcosmul ce îl formează romanul. Dar după părerea lui Ford cea mai gravă eroare a comis-o Thackeray prin intervenția lui bruscă în timpul prezentării isprăvilor lui Becky Sharp la Bruxelles, în ziua bătăliei de la Waterloo[20]. Romancierul artist se străduiește să creeze cititorului impresia că nu-l

---

[18] Henry James, *op. cit.*, p. 10.
[19] *Ibid.*, p. 141.
[20] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 7.

înșeală, că redă veridicul. El trebuie prin arta sa să-l transpună pe cititor în scena descrisă, să-l facă să creadă, că se află acolo printre personaje și participă alături de ele în diversele situații. Dar pe neașteptate Thackeray năruiește această iluzie a autenticului și simțămîntul cititorului că se găsește la Bruxelles.

Defoe a căutat printr-o metodă primitivă să salveze această iluzie a realului, convenția verosimilitudinii, adoptînd forma biografică sau autobiografică. El încearcă să-l convingă pe cititor că personajele sale precum și evenimentele narate au existat în viața reală, că deci el nu născocea și nu putea să dea faptelor orice turnură ar fi voit. Richardson s-a preocupat și mai mult de crearea unei convenții a veridicului, inventînd metoda epistolară. Astfel se motiva cunoașterea deplină din partea autorului a celor petrecute precum și faptul că personajele aflau ce se întîmplă aiurea sau simultan în diverse locuri. Prin metoda epistolară informația vastă devine plauzibilă căci în secolul 18 comunicarea prin scrisori este o convenție socială foarte la modă, iar redactarea epistolelor devine o artă. Richardson este considerat de Ford Madox Ford drept primul romancier modern, urmat de Diderot, Stendhal, Flaubert.

G. Flaubert a subliniat impersonalitatea autorului în operă în sensul neintervenției sale cu indicații și comentarii. Impersonalitatea absolută ar fi desigur o aberație deoarece orice operă e impregnată de prezența autorului, care se vădește în rezultatele observației, în selecționarea substanței romanului, în structurarea și interpretarea acesteia.

Scriitorul nu trebuie să relateze, el are misiunea mai dificilă de a proiecta, de a prezenta faptele din exterior, sau, după cum se exprimă H. James, de a „dramatiza". Ca scriitor el nu are dreptul să dea glas unor convingeri în mod fățiș, sau să ia poziție declarată față de personajele lui. Valorile pe care intenționează să le sublinieze trebuie să reiasă din prezentare, din structurare și selecționare. El va utiliza cu mai multă măiestrie și subtilitate resursele artistice de care dispune, cîntărind mai atent efectele pe care le va distribui judicios conform unei intenționalități. Conrad arată că preocuparea sa permanentă cu privire la efectele operei se manifestă „în gruparea și perspectiva mea neconvențională care sînt pur temperamentale, în aceasta constînd aproape întreaga «artă» a mea"[21]. Este vorba de schimbarea luminii, a perspectivei, a punctului de vedere asupra unei realități, autorul căutînd astfel să descopere cît mai multe valențe ale ei. Explicației clare pe care o oferă scriitorul tradițional i se substituie multiple interpretări implicite în materialul operei și pe care cititorul le sesizează în conformitate cu potențialul său de sensibilitate. Orice operă literară oferă infinite disponibilități de interpretare căci fiecare cititor o retrăiește într-un fel personal și fiecare epocă găsește într-însa valorile ei. Dar în cazul unei opere „impresioniste" este vorba de sugerarea expresă a sensurilor mul-

---

[21] *Joseph Conrad on Fiction*, cit., p. 44.

tiple ale unei experienţe prin nuanţarea ei deosebită. Un alt punct de vedere este acela pe care îl înfăţişează Ford Madox Ford şi anume că o experienţă complexă, nu pe deplin elucidată în operă, incoerentă chiar, corespunde realităţilor vieţii pe care o trăim. Astfel cititorul este şi mai mult transportat în scena romanului, avînd impresia că trăieşte aevea o întîmplare din viaţă. El devine mai angajat şi reacţionează mai intens. Conrad într-o scrisoare către Richard Curle din 1922 spune: „Nimic nu este mai clar decît totala neînsemnătate a afirmaţiei explicite şi de asemenea capacitatea ei de a distrage atenţia de la lucrurile de însemnătate în domeniul artei“[22]. Henry James în volumul *The Art of the Novel* care întruneşte prefeţele la operele sale, reface cu migală edificiul fiecărui roman, indicînd semnificaţia eroilor şi episoadelor în efectul total, stereofonic pe care îl urmăreşte. Exaltarea însemnătăţii „artei romancierului“, concretizată în felul cum îşi durează monumentul, în gradarea şi distribuirea efectelor, în rafinarea stilului, constituie neîndoielnic o dimensiune esenţială a romanului nou.

Postulînd apropierea operei de procesul relevării sensurilor realităţii trăite, Ford arată că autorul „trebuie să-şi scrie operele de parcă ar reda impresiile unei persoane prezente la o scenă; el trebuie să nu uite că o persoană prezentă la o scenă nu vede totul şi mai ales nu e în stare să-şi amintească pasaje extrem de lungi de dialog“[23].

Reflectorul central din opera lui H. James care îl înlocuieşte pe autorul omniscient percepe treptat într-un proces îndelung, cu reveniri, erori şi interpretări complexe o experienţă şi prin urmare cunoaşterea sa este limitată de posibilităţile omeneşti de înţelegere. La fel naratorul întîmplărilor şi comentatorul lor în romanul lui Joseph Conrad fiind unul din personajele ficţiunii, are şi el unele deficienţe de percepere, unele scăpări şi chiar preferinţe. Dacă se menţine însă convenţia autorului omniscient, el trebuie să rămînă nevăzut.

Termenul „impresionism“ care îi desemnează uneori pe aceşti scriitori se referă la tentativa lor, mai mult sau mai puţin accentuată, de a produce prin roman efectul pe care îl are viaţa asupra omului. Viaţa nu narează ci lasă impresii asupra noastră. De aceea ei susţin că romanul nu trebuie să fie o raportare sistematică şi catalogată asupra existenţei, ci să redea impresiile unui personaj despre realitatea în care vieţuieşte. Mutaţia care se produce este aşadar de la prezentarea unei realităţi fizice masive la procesul de receptare neorînduită a acesteia de către un eu, la cunoaşterea sensibilităţii lui.

V. Woolf refuză să asculte glasul lui Arnold Bennett care descrie o casă cu mobilierul, tapiţeria şi împrejurimile sale, pentru a ghici că înlăuntrul ei trăieşte Lisa Lessways. Ea doreşte să cunoască nemijlocit existenţa spirituală a acestei eroine[24].

---

22 *Ibid.*, p. 39.
23 *Critical Writings of Ford Madox Ford,* cit., p. 60.
24 Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown,* cit., p. 197—198.

Esența realului poate fi surprinsă prin selecționarea plină de finețe a detaliului și redarea a ceea ce pare să fie întîmplător. Arta aceasta se edifică și pe temeiul impresiilor vizuale și auditive de moment. Ford recomandă o fragmentare a nenumăratelor motive și impresii care să alterneze, să contrasteze, alcătuind un fel de mozaic. Astfel Ford Madox Ford remarcă: „Vei observa de asemenea că ai produs ceva foarte asemănător cu o pictură futuristă — nu o pictură cubistă ci una din acele pînze care îți înfățișează într-un colț un corset, într-altul ceva din foaierul unui music-hall, în altul un crîmpei din peisajul unei dimineți timpurii, iar în mijloc doi ochi, totul purtînd titlul «O noapte afară»"[25].

Amintirea va fi și ea neînchegată logic iar conștiința va fluctua între esențial și subsidiar. Impresiile tind să se suprapună, prin repeziciunea înregistrării lor și trecerea de la o imagine la alta. Ascultînd vorbele cuiva, arată Ford, ești atent ce povestește o persoană din apropiere, te gîndești că te strînge pantoful și că urmează să-ți fixezi o întîlnire cu o doamnă[26]. Vibrația pe care o creează viața, intermitența unduirilor de lumină și umbră, dispersiunea atenției, perceperea lumii prin senzorial, sînt particularități ale artei impresioniste. Impresionismul semnifică trecerea de la pictura nonfigurativă la cea figurativă. Substanța artei devine explorarea sensibilității unui eu. O descriere exactă a unui lucru include aspecte și detalii obiective, chiar științifice, în vreme ce redarea impresionistă prin preschimbarea culorii reale, exagerare, sublinierea anumitor aspecte, exprimă temperamentul individual. Ford Madox Ford oferă spre exemplificare tabloul lui Hogarth ce înfățișează paznicul cu lancea și cîinele, constînd doar din patru linii, foarte apropiat așadar de arta modernă abstractă[27].

Opera de artă impresionistă este deci redarea unor impresii sau amintiri și nu o cronică bine delimitată, lineară, urmînd în succesiune cauza și efectul. Viața nu se solidifică pe temeiul unei concepții deterministe, ea se pulverizează într-o varietate de aspecte și culori.

Chiar relatarea întîmplărilor din partea unui narator cum ar fi Marlow din opera lui Conrad sau a autorului sublimat din expunerea unei realități se desfășoară necronologic și asociativ, imitînd felul în care un observator sau povestitor din viața reală înregistrează sau rememorează fapte. Ford Madox Ford ilustrează printr-un exemplu felul cum funcționează conștiința și caracterul ei necircumscris. El arată că tratînd despre război, majoritatea scriitorilor l-au descris în mod concentrat, în termenii esenței lui specifice. Transcriind însă starea de spirit a unui luptător ce așteaptă încordat în toiul luptei, Ford observă: „Dar gîndurile tale s-ar concentra asupra unor lucruri mai îndepărtate — te-ai gîndi la părul fiicei tale Millicent, la căderea ministrului Asquith, la situația ta financiară, la cîinii regimentului tău care mîrîiau pe capete, dacă latina era necesară educației etc.[28]".

---

[25] *Critical Writings of Ford Madox Ford*, cit., p. 42.
[26] *Ibid.*, p. 5.
[27] *Ibid.*, p. 37.
[28] *Ibid.*, p. 80.

Aceşti autori au operat cu o optică nouă asupra substanţei şi structurii romanului fără a impune reguli universal valabile de creaţie. Dimpotrivă, ei au subliniat caracterul explorator al creaţiei romaneşti, dramatismul căutării celei mai adecvate forme şi îndeosebi universalitatea inspiraţiei. Ei au deschis frontierele romanului spre zări infinite, stabilind ca şi criteriu suprem de apreciere a valorii lui *reflectarea veridică* a vieţii. Ei nu resping în bloc literatura tradiţională fiindcă aceasta şi-a elaborat convenţii şi criterii în conformitate cu ceea ce îşi propunea să exprime. Creaţia romancierilor noi experimentează mutaţii accentuate asupra altor zone ale existenţei, reflectarea prin artă ţinînd seamă de configuraţia spirituală a omului modern. În procesul creaţiei fiecare scriitor îşi află domeniul de explorare şi metoda cea mai propice. „Substanţa adecvată a «romanului» nu există; totul e substanţă adecvată a romanului; orice simţire, orice gînd; orice calitate a minţii şi spiritului este o sursă de inspiraţie; nici o percepţie nu apare neavenită" scrie V. Woolf în eseul *Modern Fiction*[29].

Fără a se înscrie sub egida unei şcoli sau a unor principii restrictive, scriitorii impresionişti creează o literatură nouă, uimitoare prin prospeţimea ei şi care se adresează unui spirit receptiv, sensibil şi fantezist. În lumina teoretizărilor şi exigenţelor noi, romanul apare drept cea mai potrivită şi cuprinzătoare formă de creaţie pentru reflectarea lumii în diversitatea ei.

НЕКОТОРЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ

(Резюме)

Статья трактует о направлении, данном английскому роману в начале XX-го века писателями Генри Джемс, Форд Мадокс Форд, Джозеф Конрад и Вирджиния Улф.

Их оппозиция традиционному роману относится к его сущности, а также к условной, характерной для него интриге, призванной развлекать читателя. В романе этих писателей происходит изменение в отношении внутренней жизни действующих лиц. Они стремятся к устранению всеведающего автора, хронология прерывается, а бытие воспроизводится с его смутным характером, предоставляя многочисленные возможности толкования.

„Искусство" романиста приобретает особое значение у так называемых „импрессионистских" писателей.

DIRECTIONS IN THE ENGLISH NOVEL

(Summary)

The article deals with the orientation given to the English novel, at the beginning of the 20th century, by Henry James, Ford Madox Ford, Joseph Conrad and Virginia Woolf.

[29] Virginia Woolf, *Modern Fiction*, cit., p. 9.

Their disagreement with the traditional novel refers to its subject-matter and its conventional plot, meant to amuse the reader. In the novel of these writers the emphasis is shifted on the inner life of the characters. They tend to do away with the omniscient writer, time sequence is broken, and existence is rendered in its difuse character, offering multiple possibilities of interpretations.

The "art" of the novelist gets a particular importance with the so-called "impressionistic" writers.

GRAHAM GREENE, CONTEMPORANUL NOSTRU

SEVER TRIFU

Sînt puțini scriitori contemporani în viață a căror operă să fi dat naștere la o asemenea controversă ca aceea a lui Graham Greene. Atunci cînd se fac referiri la influențele suferite de el, fie că este vorba de modalitate de gîndire, rezolvări sau stil, sînt amintiți prozatori de mare renume, cum ar fi Joseph Conrad sau Henry James. Nu mai puțin însă Robert Louis Stevenson sau chiar Melville.

Alți critici merg pînă acolo încît îi atribuie influențe cum sînt cele ale romancierilor decadenți din secolul XIX, ale catolicilor englezi Chesterton, Belloc, Corvo, ale existențialiștilor francezi și uneori chiar Dostoievski sau Kafka. Alteori influența suferită de Greene e pusă pe seama senzaționalului din ziarul contemporan, dar și mai adesea pe seama cinematografului. Fapt este că părerile sînt foarte contradictorii.

O precizare statistică privitoare la bibliografia Graham Greene notează aproximativ 20 de monografii; cam tot pe atîtea studii întinse, în timp ce articolele despre opera sa se numără cu sutele, dintre care pe puțin o sută și ceva sînt apreciate ca fiind strict esențiale și temeinice. O operă atît de vastă, debutînd cu povestiri pentru copii și eseuri, însumînd un total de cîteva zeci de titluri, dintre care douăzeci de romane, cărți de călătorie, piese etc., ridică extrem de multe probleme, începînd cu perioada de formare a viitorului romancier, influențele suferite de el pe parcursul anilor, terminînd cu tematica abordată, stilul și rezolvările tipice pentru scriitor, care rămîn tot atîtea semne de întrebare.

Controversa se complică deseori chiar cu participarea directă a romancierului, ceea ce face și mai dificilă stabilirea locului lui Graham Greene în literatura engleză contemporană. Aproape în toate cărțile sale Greene abordează o actualitate stringentă, care se împletește cu interesul său pentru ținuturi îndepărtate, uneori exotice, o problematică a contemporaneității implicată nemijlocit în istorie — aspecte care fac din el scriitorul atît de prolific și atît de contemporan: „Acesta este unul dintre modurile în care Greene a devenit popular fără a fi mai puțin serios“[1].

---

[1] *The Pelican Guide to English Literature,* The Modern Age, vol. 7, p. 401.

De altfel, această afirmație elocventă, referitoare la o trăsătură caracteristică a operei lui Greene, poate fi amendată cu o apreciere pe care romancierul englez James Aldridge o face în sensul că „ceea ce scapă deseori criticii este extrem de acutul simț al istoriei la Greene, cît și cel al implicării ideologice a oamenilor; de asemenea, pasiunea sa pentru valorile simple. Criticilor le scapă toate aceste elemente pentru că Greene le învăluie într-o ceață densă, alcătuită din obișnuitele ingrediente, corupția, elementul religios, disperarea și înspăimîntătoarea tentă a eșecului uman"[2].

Obsedat de tragismul și precaritatea condiției umane, Graham Greene propune o reabilitare a intrigii, a acțiunii, într-o etapă a literaturii universale în care analiza psihologică devenise scop în sine și modalitate unică sau aproape unică. El reevaluează mișcarea exterioară, ca mișcare fizică a existenței și îi dă un sens moral.

Născut la 2 octombrie 1904, Greene și-a petrecut copilăria la Berkhamsted, undeva la nord de Londra, împărțindu-și timpul, mai la început, între spațioasa și confortabila locuință părintească și școala din vecini, al cărei director era chiar tatăl său, Charles Henry Greene. Ambianța intelectuală din casa părintească, o casă plină de copii și servitori, avînd în vedere și preocupările tatălui, strălucit profesor de istorie, pare să fi fost una tipic englezà, dominată de certitudinea calmă pe care autorul o apreciază ca formativă: „Aici în Berkhamsted am găsit primul model a cărui formă urma s-o reproduc la nesfîrșit. Timp de douăzeci de ani acesta a fost aproape unicul loc al clipelor de fericire și nefericire, al primei iubiri și-al încercărilor de-a scrie..."[3]

Studenția, studiul istoriei la Balliol College din Oxford, în mod evident nu l-a impresionat pe Graham Greene în chip cu totul deosebit. Înzestrat însă cu o sensibilitate sporită, dublată de o cunoaștere a fenomenului istoric în evoluția sa, romancierul s-a dovedit a fi un foarte bun observator al implicațiilor social-politice și ideologice din viața contemporană.

Romanul englez de la începuturi și pînă la epoca sa de aur, secolul XIX, a fost mai ales construit pe situații apreciate ca esențiale în relațiile dintre oameni. Atît autorul, cît și (de presupus cel puțin) cititorul își aveau locul bine stabilit, și anume, acela de observator, primul avînd rolul de a interveni pe parcursul narațiunii cu lămuriri, sau cu scopul de a forma opinii. Fiind un produs al claselor de mijloc, romanul secolelor XVII, XVIII și XIX conține, și asta în mare măsură în mod cu totul firesc, implicații de ordin social. Revoluția industrială a adus cu sine modificări substanțiale în viața economică și în structura societății engleze. În literatură, mai exact în roman, limitele intrigii au rămas aceleași sau, cel puțin, nu s-au modificat esențial, iar selectarea propriu-zisă a subiectului a rămas în continuare o convenție, am putea spune tacită,

---

[2] P. Solomon, Prefață la Graham Greene, *A Burnt Out Case*, p. 5.

[3] Graham Greene, *A Sort of Life*, Simon and Schuster, New York, 1971, p. 15.

între scriitor și cititor, o chestiune de opinie a publicului cititor, testată sau „simțită" de scriitor. În selecția efectuată, din atitudini umane adesea contradictorii, din multitudinea de trăsături tipice sau conflicte ce caracterizau o perioadă dată, acesta reținea numai ceea ce putea fi apropiat ca esențialmente fundamental.

Romancierul zilelor noastre, scriitorul contemporan însă, nu se mai poate baza pe principiul acestui *agreement* cu cititorul, datorită multitudinii de transformări, de ordin economic, social-politic, psihologic etc. Prima jumătate a secolului douăzeci, care urmează unei perioade de relativă stabilitate în Europa, „A fost cu toate acestea și o epocă de hectică și sîngeroasă cursă împotriva unor concurenți noi, a creșterii mișcării muncitorești, cu grevele docherilor și Duminica sîngeroasă; a influenței lui Darwin și T. H. Huxley, a lui William Morris și Bernard Shaw pentru ca să nu-i mai amintim pe Ibsen, Tolstoi și Marx..."[4]. Mai ales odată cu primul război mondial ia naștere o lume nouă, ca urmare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Această răsturnare de valori aduce cu sine schimbări radicale în ierarhizarea ideilor politice, ideologice, morale, estetice, fără să mai amintim de cele social-economice. Ca atare, și literatura acestei perioade este contradictorie, gîndindu-ne, să spunem, la H. G. Wells și credința sa nestrămutată în posibilitățile deschise de progresul științei, sau la George Bernard Shaw, care demasca oferind în schimb un gen de socialism utopic.

Războiul declanșat în 1914 ca rezultat al unor conflicte de neîmpăcat în lumea capitalistă, a adus cu sine un element cu totul nou în istoria Europei, dar nu numai a ei. Războaiele ce l-au precedat (cele napoleoniene, de exemplu) au durat chiar mai mult, dar în cazul acestora nu se poate vorbi despre un război general, în care să fie implicate atîtea state în măsură să mobilizeze întreaga capacitate productivă a unor industrii dezvoltate pe baza tehnologiei moderne pentru a descoperi noi mijloace și metode de distrugere. Se poate afirma, deci, că acesta a fost primul război în care au fost implicate, fără voia lor, mase largi de oameni. Urmat la puțină vreme de depresiunea economică și, în final, de instaurarea totalitarismului în unele țări, cu lagăre de concentrare, apoi de cel de-al doilea război mondial, cu sacrificii pînă atunci inimaginabile, nu este de mirare că arta și literatura în general reflectă o stare de dezorientare și nesiguranță, că sînt dominate de iraționalism, criză, haos, disperare.

În aceeași perioadă, însă, știința și tehnologia au progresat fără precedent, impunînd existența și dialogul a două culturi, una tehnică și alta umanistă. Scriitorii de avangardă vin să revoluționeze rezolvările clasice din tehnica scrisului în accepțiunea sa cea mai generală, fiecare încercînd, chiar cu prețul unor exagerări, să-și păstreze individualitatea.

Virginia Woolf reduce conflictul, intriga, la un minimum posibil, punînd pe prim-plan elementele minuscule și trecătoare ale existenței zilnice, pe un fundal de destin tragic. „Psihologia subconștientului, a discontinuității își găsește expresia într-un stil liber, curgător, ce nu se

---

[4] Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. II, p. 11.

împiedică în felurite gînduri logice, greoaie sau iuți, de acele tipare de vorbire gata confecționate"[5]. Adoptînd elemente din tehnica poeziei lirice, ea construiește în proză un eșantion de elemente simbolice a căror totalitate constituie de fapt viziunea romancierului, compunîndu-și astfel opera în maniera de lucru a unui pictor preocupat de structură și formă — „Viața nu este o înșiruire de beculețe aranjate simetric; viața este un halo luminos, un înveliș semitransparent ce ne înconjoară de la început pînă la sfîrșit"[6].

James Joyce, avangardist și el, caută elementele tehnice prin care să poată exprima simultan eroul și situațiile din multiple unghiuri de vedere, rupînd cu regulile clasice privind structura romanului, aceea a limbajului. *Ulysses* reprezintă sinteza căutărilor unei noi formule în literatură după primul război mondial. „Este mai degrabă James, decît Butler și Hardy — cu tot modernismul lor, în temă și concepție — acela către care ne îndreptăm privirile ca reprezentant al romanului secolului douăzeci timpuriu, către — așa diferiți cum sînt — Proust, Joyce și Virginia Woolf"[7].

Toate acestea se petrec într-o epocă în care grandoarea își avea un loc bine stabilit; excentricitatea și originalitatea, alături de ezoterismul exagerat în gusturi, erau căutate cu orice preț.

Graham Greene, deși trup din trupul acestor căutări, după cum singur o mărturisește în autobiografia *A Sort of Life*, recent publicată, notează că pe cînd urca scările casei elegante din Great Russell Street, unde își avea sediul Editura Heinemann, mereu se aștepta să întîlnească figurile proeminente ale lui Galsworthy, Masefield, Maugham sau Conrad, publicați la vremea lor aici — ultimul cel puțin fiind unul din marii săi maeștri.

Conrad, marele realist critic, stînd la rîndul lui sub influența literaturii franceze, este în modul cel mai evident un pionier al cosmopolitismului tematicii literare; acțiunea romanelor sale se desfășoară în Oceania, America, Anglia, iar „romanul său este romanul de aventură ale cărui noi posibilități au și fost ilustrate de Stevenson și Kipling; iar el a combinat cu acesta spiritul obiectiv al naturalismului francez. Importanța și metoda psihologiei sale, atenția pe care o acordă diferitelor puncte de vedere care se întrețes în jurul fiecărui personaj, ne amintesc de Henry James"[8].

Vorbind despre Graham Greene în *Tradition and Dream*, Walter Allen îi atribuie influențele lui Stevenson și Conrad; „Un maestru întru ale povestirii; el a învățat mult din arta aceasta de la Stevenson și

[5] Legouis, Cazamian, *A History of the English Literature*, 18th printing, London, 1967, p. 1363.

[6] Virginia Woolf, apud Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. 2, London, 1967, p. 13.

[7] Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, vol. 2, p. 13.

[8] Legouis, Cazamian, *A History of English Literature*, London, 1967, p. 1332.

Conrad, dar cu nimic mai puțin din film"[9]. De fapt, însuși Greene, comentîndu-și primul roman — în contextul începuturilor sale scriitoricești — admite influența lui Conrad asupra sa: „Eram sub influența lui Conrad acum; mai ales sub aceea a celei mai periculoase dintre cărțile sale, *The Arrow of Gold*, scrisă cînd el însuși se afla sub înrîurirea lui Henry James"[10].

O dată încheiată această scurtă digresiune, nu am dori să spunem că Greene a rămas integral înafara căutărilor și inovațiilor pe care le-a propus generația de scriitori amintiți, ne gîndim în primul rînd la Virginia Woolf și James Joyce. Există motive temeinice să credem că dimpotrivă Greene și-a încercat și el puterile în direcția curentului. Destul de timpuriu însă el a renunțat la tehnica lui *stream of consciousness*, se pare chiar după primul său roman.

Trăsăturile esențiale, caracteristice nu numai scrisului, dar și realismului lui Greene, imaginile vizuale pronunțate — pe care ni le prezintă foarte adesea cu ajutorul unor mijloace de montaj și detaliu de mare minuțiozitate, proprii cinematografului —, însoțite de amănunte particulare și o ușoară tentă locală, (în care mai întotdeauna respiră Anglia), concentrate în jurul unui cuvînt sau grupaj de cuvinte, ce revin cu insistență, ne amintesc de fapt de Joseph Conrad, care afirmase necesitatea folosirii unui cuvînt cheie; unul care să fie temelia tuturor celorlalte cuvinte dominînd pagina și conținînd adevărul.

Modul în care Greene abordează romanul nu are însă multe precedente în literatura contemporană; folosind osatura *thrillerului* convențional el îi dă viață pe o temă întotdeauna socială, cu implicații adeseori politice, de stringentă actualitate. Personajele sale, îndeobște declasați, sînt puse în situații umane fundamentale și într-un cadru riguros contemporan.

Condițiile economice ale Angliei după primul război mondial nu au fost diferite de cele de pe continent. Criza economică din lumea capitalistă, cu implicațiile ei de ordin social, respectiv inflația și șomajul, se făcea simțită tot mai mult. Pe plan internațional, datorită resurselor economice de care dispunea, America tinde să ocupe locul Angliei, adică locul de cea mai mare putere economică și financiară. Încercările de a stabiliza situația economică duc, dimpotrivă, la înrăutățirea ei.

Romanele scrise de Graham Greene în anii treizeci însumează tematica majoră a acestor vremuri: greve, *It's a Battlefield* (1934); atentate politice, *England Made Me* (1935); *A Gun for Sale* (1936); pregătiri de război implicînd mașinații ale fabricanților de armament și ale politicienilor, *The Confidential Agent* (1939); tocmai anii despre care A. S. Collins scria: „Această decadă poate cu ușurință să ne apară ca un amalgam de contrarii — de speranță și disperare, de dorință de pace și răbufniri de violență, de energie și entuziasm, de speranțe renăscute și scepticism sporit, de răspunderi asumate și iresponsabilitate agresivă. Ea poate fi apreciată

[9] Walter Allen, *Tradition and Dream*, London, 1969, p. 202.
[10] Graham Greene, *A Sort of Life*, p. 154.

cu totul simplist prin opera unor scriitori reprezentativi. *The Waste Land* a lui T. S. Eliot a apărut în 1922 şi astfel s-a creat o imagine a anilor 20 în lumina acestui poem care a fost mai degrabă un mit decît un adevăr. Tinerii şi tinerele din romanele de la început ale lui Aldous Huxley sugerau şi ele că tineretul şi-a pierdut credinţa, morala şi speranţa... Poate adevărul adevărat este că naţiunea în totalitatea ei şi-a pierdut în multe domenii sentimentul siguranţei de sine şi în continuare şocată de idei noi şi valori schimbate nu mai are în faţă o viziune clară"[11].

Tenta de roman social-politic pe care Greene o impune cărţilor sale este, de fapt, rezultatul unor influenţe îndelungate, a unor observaţii pe care autorul le-a făcut adesea chiar fără voia lui. În *Journey Without Maps* (1936) el enunţă o idee ce poate fi întîlnită şi la predecesorii săi mai îndepărtaţi sau mai apropiaţi, şi anume: „Nu a fost deloc uşor să analizez fascinaţia ce emană din mizerie şi boală; dar a fost mai mult decît o obligaţie personală"[12]. În spatele acestei afirmaţii se ascunde desigur gîndul — împărtăşit şi de Rousseau, Conrad, Lawrence şi alţii — că civilizaţia corupe şi distruge esenţa spiritului uman şi că primitivul este mai aproape de starea naturală a omului decît aşa-zisa civilizaţie.

Amintirile lui Greene sînt punctate de asemenea imagini care i-au rămas întipărite pe fundalul unor timpuri ce au conţinut şi adus cu ele schimbări majore, atitudini contradictorii. Opera lui este într-o mare măsură autobiografică, reliefînd o copilărie neliniştită, vorbind despre reporterul mereu în goană după un eveniment care să poarte în el senzaţionalul sau despre scriitorul meticulos, care-şi scrie zilnic cele cinci sute de cuvinte, în sfîrşit de omul care se caută pe sine.

Romancierul care-şi propune să analizeze şi să descrie realitatea vremurilor sale este în cele mai multe cazuri stînjenit de experienţa şi limitările personale. Cu sau fără voia lui, realitatea înconjurătoare devine în opera lui o lume a propriei sale experienţe, asemănătoare realităţii exterioare. Acelaşi lucru se poate spune şi despre realităţile disecate de Greene în cărţile sale, despre ceea ce am dori să numim *Greeneland*. El reuşeşte să ne redea o imagine a secolului nostru, cu spiritul său fariseu şi false valori morale, cu injustiţia unei ordini sociale ce se menţine numai cu ajutorul unei structuri administrative şi poliţieneşti; imaginea unei epoci străbătute de revoluţii şi schimbări radicale, de transformări în viaţa socială şi cea spirituală. „Conştiinţa timpurilor pe care le trăim este elementul care dă formă şi este totodată restrictiv în creaţie"[13], scria Greene într-un articol în care-i ataca pe estetizanţi şi purişti. Nu putem afirma că sînt mulţi romancieri englezi în viaţă care îşi găsesc sursele de inspiraţie în realitatea zilnică cu acurateţea cu care o face Graham Greene. Dimpotrivă, sînt foarte puţini aceia care au o viziune atît de clară şi de uniformă asupra existenţei umane. Chiar dacă eroii săi îşi trăiesc viaţa

---

[11] A. S. Collins, *English Literature of the XXth Century*, London, 1965, pp. 7—8.

[12] Graham Greene, *Journey Without Maps*, p. 7.

[13] Idem, *The Job of the Writer*, Interview with Philip Toynbee, The Observer (sept. 15, 1957), p. 3.

în realități cu totul diferite, la distanțe în timp și spațiu, la Londra, la Stockholm, Brighton, Vietnam sau Cuba, ei evoluează într-o lume ce poartă mereu același nume: *Greeneland*, lumea secolului XX. În bună parte cărțile sale se fac expresia lumii în care trăiesc personajele lor. „Deși Greene nu a fost niciodată în mod evident un marxist ca și contemporanii săi Edward Upward și Rex Warner, în opera sa găsești aceleași răspunsuri la întrebările epocii lor“[14].

Aceasta este viziunea care caracterizează întreaga operă a lui Graham Greene. El obișnuiește să-și transpună cititorul chiar în mijlocul dezastrului, sau undeva pe aproape, în așa fel încît de la bun început să fie conștient de fatalitatea eroilor, de violența care domină existența umană, pe care autorul însuși o comentează pe parcursul narațiunii. „Now if the *Questore* had described me as a rat, I (Mr. Visconti, n.n.) would have had no objection. Indeed I have a great feeling for rats. The future of the world lies with the rat... Rats indeed are ahead of us indisputable in one respect — they live underground. We only began to live underground during the last war. Rats have understood the danger of surface life for thousands of years. When the atom bomb falls the rats will survive. What a wonderful empty it will be for them, though I hope they will be wise enough to stay below. I can imagine them evolving very quickly. I hope they don't repeat our mistake and invent the wheel“[15].

Penultimul său roman *Travels with My Aunt* completează în modul cel mai fericit seria cărților lui Greene extrăgîndu-și seva din actualitatea zilelor noastre. În acest sens apreciem ilustrativ comentariul de pe coperta cărții sumarizînd conținutul acesteia: „Henry Pulling, un director de bancă pensionar întîlnește pe septuagenara sa mătușe Augusta pentru prima dată în cincizeci de ani la ceea ce se credea că au fost funerariile mamei sale. Curînd după înmormîntare, mătușa îl convinge să părăsească Southwood, daliile sale și pe maiorul care locuia în vecini și să *călătorească* cu ea; Brighton, Paris, Istanbul, Paraguay... prin mătușa Augusta, o veterană a dormitoarelor din hotelurile Europei, Henry ajunge în compania unor oameni dubioși în continuă goană; are de-a face cu hipi, criminali de război, oameni de la C.I.A., consumatori de droguri certați cu legile...

În *Travels with My Aunt* Graham Greene nu numai că ne oferă un *entertainment* ce te vrăjește, dar te și pune față în față cu cele mai grave dileme umane.“

Am dori să încheiem această succintă argumentare în favoarea „contemporaneității depline“ a operei lui Greene cu un amănunt pe care l-am reținut din *The Pelican Guide to English Literature*: „Există totuși unul dintre romancierii anilor '30 care s-a adaptat într-adevăr, fără să-și

---

[14] David Pryce-Jones, *Graham Greene*, Oliver and Boyd, London, 1966, p. 9.

[15] Graham Greene, *Travels with My Aunt*, Pinguin, pp. 246—247.

piardă din forță, la lumea de după război... e însă necesar să accentuăm aici că preferința pentru scena contemporană care i-a fost sursa de inspirație în romanele de început a rămas neschimbată..."[16].

ГРЭМ ГРИН, НАШ СОВРЕМЕННИК

(Резюме)

Контроверза, связанная с установлением места Грэма Грина в современной английской литературе ещё больше усложнилась благодаря непосредственному участию романиста. Краткое изложение развития английского романа, с ссылкой на искания и нововведения литературы начала XX-го века, показывает обстановку, в которой Грэм Грин начал свою литературную деятельность, а также его собственные искания. Однако вскоре он затрагивает важную тематику, придавая своим романам общественно-политические оттенки.

Творчество Грэма Грина, вдохновленное повседневной действительностью, воспроизводит картину нашего века с волнениями и пребразованиями, происшедшими в духовной общественной и политической жизни.

GRAHAM GREENE, OUR CONTEMPORARY

(Summary)

The controversy about Greene's place in contemporary English literature is very much complicated by his direct participation. A brief presentation of the evolution of the English novel with its innovations at the beginning of the XX[th] century offers the context to Greene's own literary debut. However, very soon he finds major topics to deal with giving his novels a social and political shade.

Graham Greene's work draws inspiration from everyday events; it gives its readers the image of our century with the ferment and changes in spiritual, social and political life.

[16] *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 7, p. 477.

SCARA DE VALORI ŞI SISTEMUL NORMATIV AL MORALITĂŢII LA M. PORCIUS CATO

TIBERIU WEISS

În cursul dezvoltării societăţii omeneşti, în procesul convieţuirii sociale a oamenilor, s-au acumulat şi anumite valori morale, care au căpătat o însemnătate deosebită. Contestînd orice fel de dogmatică morală şi orice tendinţe ale moraliştilor de a prezenta sistemele lor etice ca o „morală veşnică", valabilă pentru toate timpurile, trebuie să recunoaştem existenţa unor adevăruri morale permanente.

În morală, ca şi în toate domeniile cunoaşterii referitoare la istoria societăţii, asemenea adevăruri, potrivit afirmaţiilor lui Engels, sînt răspîndite cu multă zgîrcenie; cu toate acestea ele există.

În acest context trebuie încadrată scara de valori şi sistemul normativ al moralităţii la Marcus Porcius Cato, poreclit Priscus, Superior, Censor, Corsorius (ca censor al moravurilor), sau Orator, despre care Seneca avea să spună: „Cînd văd un consul sau un pretor, le arăt tot respectul datorat cinstei lor: cobor de pe cal, îmi descopăr capul, mă dau în lături. Cum oare? Pe cei doi Cato, pe înţeleptul Laelius, pe Socrate şi pe Plato, pe Zenon şi pe Cleante, pot oare să-i primesc în lăcaşul inimii mele fără onorurile cele mai mari? Mă închin înaintea lor şi în faţa unor asemenea nume mă ridic totdeauna în picioare"[1].

Realmente, cu toate limitele scării de valori a lui Cato, inerente categoriei sociale din care făcea parte, precum şi epocii sale, el se situează printre marile personalităţi ale lumii antice care au pus temeliile unor concepţii morale, oricît de rudimentare să fi fost, uneori, despre ceea ce considerau adevăr şi eroare (în prima versiune), bine şi rău (în a doua versiune), bine înţeles, după morala grupului social din care făceau parte ca „agenţi morali". Doctrinele lor morale, în înţelesul pe care îl dăm noi, de maxime, criterii, principii ale acţiunii, pot fi cuprinse în cîteva noţiuni, precepte, proverbe sau pot fi dezvoltate pînă la proporţiile unor sisteme de filozofie morală[2].

---

[1] Seneca, *Scrisori către Luciliu*, 84.

[2] Traian Herseni, *Sociologie şi etică*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 108

De la cei șapte înțelepți ai Greciei antice ne-au rămas o serie de maxime morale lapidare, dar pline de înțeles: „fii stăpîn pe bucuriile tale", „din nimic prea mult", „cunoaște-te pe tine însuți", „păstrează măsura" etc. Ele stăruiesc mai ales asupra necesității de a ne cunoaște și a ne stăpîni, de a păstra o dreaptă cumpănă în toate, „nici prea mult, nici prea puțin", deci, asigurarea unui echilibru interior, care să facă din fiecare om un „microcosmos", integrat armonios în ordinea naturală[3].

Și valorile morale pe care le vehiculează Cato privitoare la bine, datorie, muncă, echitate etc. și care constituiau fundamentul moralei sale, purtau amprenta măsurii, a „drumului de mijloc", singurul prin care omul poate să atingă binele, „ordinea interioară", calmul lăuntric. De altfel spiritul său chibzuit, *catus*, era cu totul în acord cu numele său de Cato, ca filozof al măsurii.

În ciuda activității sale neobosite și a austerității de care a dat dovadă, atît de conforme vechiului fel de viață roman, dar care nu mai erau la modă, Cato se achita de îndatoririle pe care le creau relațiile sale sociale, petrecîndu-și cu plăcere timpul liber în mijlocul prietenilor, devenind un conviv plăcut la ospețe, fără să desconsidere jocul cu zaruri și alte distracții. Cicero în una din lucrările sale filozofice[4], în care Cato este figura centrală, îl pune să spună: „În ceea ce mă privește, mie-mi plac ospețele prelungite pentru plăcerea conversației". De aci, ironia lui Horatius: „Narratur et prisci Catonis / Saepe mero incaluisse virtus"[5], reluată de J. B. Rousseau „La vertu du vieux Caton, / Chez les Romains tant prônée /, Était souvent, nous dit-on / De Falerne enluminée"[6].

Cato își elaborează preceptele sale etice, după aprecierea lui Seneca[7], pornind de la premisa că sufletele poartă germenii tuturor acțiunilor morale și aceștia sînt treziți la viață prin povețe, tot așa cum o scînteie, ajutată de o ușoară suflare a vîntului, se face un foc mare: „La cea mai mică atingere și la cel mai mic imbold virtutea se deșteaptă. Calitățile înnăscute se hrănesc prin precepte, cresc și adaugă noi convingeri la pornirile înnăscute, corectînd tot ce-i viciat. Altminteri dacă preceptele nu ajută la nimic, trebuie să renunțăm la orice fel de educație și să ne mulțumim cu ceea ce ne-a dat natura".

Normele, preceptele și regulile morale constituie la Cato un fel de cod care nu exprimă în exclusivitate normele comportării morale, ci și alte reguli de ordin juridic sau religios. Totuși, în principal, acest cod cuprinde un ansamblu de imperative etice. Dar, în aceste enunțuri cuprinse în codul moral al lui Cato își găsește cristalizarea nevoia societății, respectiv a clasei sociale al cărei exponent era, de a-și traduce în-

---

[3] * * * *Die Vorsokratiker: Die Fragmente und die Quellenberichte*, Leipzig, 1935; P. Janet et G. Séailles, *Histoire de la philosophie*, Paris, 1923; I. Grigoraș, *Datoria etică*, Ed. științifică, București, 1968, p. 8—18.

[4] Cicero, *De senectute*, 14.

[5] Horatius, *Od.*, III, 21.

[6] J. B. Rousseau, *Od.*, II, 2.

[7] Seneca, *Op. cit.*, 94.

tr-un limbaj al normelor și al preceptelor imperativele sale fundamentale[8].

Limbajul etic la care recurge Cato implică o tablă de valori care cuprinde o seamă dintre valorile morale ale vechii societăți, dar cu conținutul îmbogățit, adecvat noii situații; pe de altă parte, valorile morale capătă valențe și finalități deosebite, conform accepțiunii date acestor valori. Cu alte cuvinte, lauda și mustrarea, ca reacție față de purtările oamenilor, implică o tablă de valori corespunzătoare intereselor celor în numele cărora se face lauda sau se pronunță blamul.

După structura societății romane în timpul lui Cato moralitatea era reglementată de normele dominante, care însă nu erau întotdeauna expres formulate și nici sancționate prin pedepse aplicate de o autoritate precisă. Cato proiectează sancțiunile de pe planul dreptului, al coerciţiunii juridice, pe planul moral al atitudinilor și opiniilor: opinia bună, însemnînd o atitudine de simpatie și aprobare față de cele considerate ca morale; opinia rea, fiind o atitudine de repulsie și dezaprobare față de cele considerate imorale. Cato pornește de la considerentul că omul poate fi mai bun sau că trebuie să fie mai bun.

Fenomenele morale se desfășoară la Cato exclusiv în societate, deci sînt în același timp morale și sociale.

Etica în accepţia lui Cato se referă la preocupările privitoare la ceea ce ar trebui să fie societatea în înțeles de valoare, ideal și imperativ, imperfect-perfectibil-perfect, rău-ameliorabil-bine, realitatea așa cum este sau cum ar fi bine să fie, deci sub aspectul dezirabilității morale, care implică necesitatea unei constrîngeri asupra noastră înșine, deci o autodisciplinare.

Cato tinde la o purificare morală a societății pe următoarele planuri: sclavi — stăpîni de sclavi, societate — oameni liberi, societate — aristocrație, societate — elenism.

Valorile morale pe toate aceste planuri se instituie ca domenii ale unor aspirații etice, întreținînd corespondența morală dintre epoci.

Cato grefează valorile morale ale întregii societăți pe o redresare morală prin imitarea virtuților străbunilor, *imitari maiores*. O idee oarecum familiară la Cato este aceea a unei renașteri, susținînd că, cu cît instituțiile, moravurile sînt mai aproape de originile lor, cu atît sînt mai pure, și, cu cît se îndepărtează mai mult de sursă, se alterează. Deci, nu mai există progres decît printr-o revenire la trecut. Dar cum să se revină la trecut, dacă nu mai există moravuri pure pentru a susține oamenii și nici oameni care să consolideze moravurile? Aici concurează la Cato două categorii filozofice: cea a *revenirii* și cea a *devenirii*. Istoricitatea catoniană este de fapt o depășire a temporalității, rămînînd totuși în ea. Tradiția înseamnă pentru Cato căutarea unor arhetipuri, dar acestea sînt legate de sentimentele sale cele mai profunde, iar aceste sentimente nu sînt rupte de viață. Înfrumusețarea exemplelor din trecut (exempla

---

[8] Stelian Stoica, *Morala — formă a conștiinței sociale*, în „Etică și echitate socialistă", Ed. pol., București, 1972, p. 24.

maiorum) este subordonată la Cato unui deziderat de factură etică, de a servi drept model pentru contemporaneitate. Tot ceea ce nu se încadrează în etalonul moral, grefat pe *exempla maiorum* apare, în accepția lui Cato, o valoare falsă, care trebuie eliminată din viața omenirii.

O pondere deosebită o au reflecțiile morale ale lui Cato privitoare la cultivarea pămîntului, la idealizarea vieții de la țară.

În epoca republicii romane timpurii se formează o ideologie caracteristică, specifică comunității agrare închise. Cato care considera cultivarea pămîntului ca una din virtuțile cetățenești scria: „. . . pe omul cumsecade cînd îl lăudau, îl lăudau ca agricultor bun și ca țăran . . . Din mijlocul țăranilor se ridică oamenii cei mai destoinici și soldații cei mai viteji, iar cîștigul lor este cel mai cinstit și cel mai lipsit de invidie, deoarece îndeletnicirea aceasta are gîndurile cele mai curate“[9].

Fiecare roman devenea însă gospodar și stăpîn de pămînt exclusiv în virtutea faptului că era membru al comunității (de altfel, comunitatea agrară închisă păstra uneori și rămășițe ale orînduirii gentilice). Conștiința acestui fapt era vie la romani din epoca timpurie a republicii și se reflectă în morala specifică a cetății. Scara îndatoririlor morale ale cetățeanului roman era stabilită cu strictețe: în primul rînd datoria față de comunitate, apoi datoria față de familie și rude și, în ultimul loc, grija pentru interesele personale.

Este interesant de semnalat că toată morala rustică a lui Cato se întemeiază pe o contradicție originală: apărînd vechiul sistem de viață romană bazat, din punct de vedere social, pe mica proprietate liberă, Cato era în practică un proprietar de sclavi. El preconizează *vilele*, ca tip de gospodării destinate dezvoltării producției de mărfuri, vizînd un domeniu care are o gospodărie complexă: o plantație de măslini, o vie, o cultură cerealieră și pășune pentru vite. Cato arată că pentru întreținerea unei vii cu o suprafață de 100 de iugăre e nevoie de 14 sclavi, iar pentru întreținerea unei plantații de măslini cu o suprafață de 240 iugăre de 11 sclavi. El dă sfaturi pentru „exploatarea rațională“ a sclavilor, recomandînd să li se dea de lucru și în zilele de ploaie, cînd nu se muncește la cîmp, și chiar în zilele de sărbători religioase. Totul trebuie făcut în vederea exploatării intensive și fructuoase. Sclavii primesc o anumită măsură de făină, vara mai mult, iarna mai puțin. Cînd îmbătrînesc sau se îmbolnăvesc sînt vînduți în schimbul unei sume neînsemnate, deavalma cu vitele îmbătrînite sau bolnave: „Să vîndă uleiul, dacă are preț, vinul, grînele care îi prisosesc, boii bătrîni, viţeii înțărcați, mieii retrași de la oi, . . . *fierăria veche, sclavul bătrîn, sclavul bolnav*; . . . capul familiei trebuie să fie vînzător, nu cumpărător“[10].

Deci, pe vremea lui Cato, problema producției de mărfuri trecea pe primul plan. Dezvoltarea producției de mărfuri transforma și omul în marfă. Devenit producător de marfă, omul, forța de muncă, este de asemeni transformată în marfă sub forma sclaviei.

---

9 Cato, *De agricultura*, prefața, 1—4.
10 Id., *ibid.*, II, 7.

Găsirea celor mai bune metode de administrare și conducere a sclavilor, precizarea locului lor în cadrul procesului de muncă sclavagist și de aici atitudinea față de ei, a oferit o serie de elemente eticii rustice a lui Cato. Această etică purta amprenta contradicției fundamentale între sclavi și stăpîni de sclavi, definită de Marx: „În persoana sclavului este jefuit direct instrumentul de producție“[11].

Numai morala de „stăpîn“ putea asigura progresul, avîntul și consolidarea societății sclavagiste. În numele apărării intereselor stăpînilor de sclavi, a apărării proprietății asupra sclavilor, aceștia puteau fi transformați în marfă și vînduți în aceleași condiții ca și boii bătrîni, carul vechi sau fierăria veche. O asemenea etică „sui generis“ este incompatibilă cu umanitarismul; Cato evaluează pe sclavi în funcție de anumite „standarde etice“, sancționate social, menite să apere proprietatea sclavagistă: „Astfel statul antic era înainte de toate — arată Engels —, statul proprietarilor de sclavi, pentru oprimarea sclavilor“[12].

Etica proprietarului de sclavi care consfințea proprietatea sclavagistă prin escamotarea contradicției fundamentale a societății, trebuia să aibă și o consfințire religioasă, ceea ce rezultă din textul unei rugăciuni întîlnite la Cato: „. . . hărăzește-ne sănătate deplină și spor mie, casei și familiei noastre“[13].

Ordinea morală a lui Cato nu vizează însă numai relațiile dintre sclavi și stăpînii de sclavi ci și țăranii liberi. În acest caz, limbajul moral la care recurge Cato are o accepție deosebită, pentru că și oamenii urmează valori diferite, inclusiv valori morale deosebite, nu din motivul că natura lor înnăscută ar fi fost aparte, ci din cauza că ei trăiesc în condiții sociale foarte variate, deci sub un determinism la fel de variat.

Deosebirea între reflecțiile etice ale lui Cato privitoare la relația sclav — stăpîn de sclav și la țăranii liberi sau alte categorii sociale, se diferențiază prin faptul că, în timp ce în primul caz ponderea cade asupra elementului coercitiv, în al doilea caz ponderea cade asupra blamării unor vicii ale societății care sînt incompatibile cu „standardul etic“ a lui Cato.

Exaltarea moralei rustice este o constantă la o serie de scriitori și poeți, atît înainte cît și după Cato. Diferitele evocări făcute în această direcție sînt colorate în general printr-un fel de romantism al trecutului care domina mentalitatea romană și cărora exercițiile retorice le-au dat o amploare deosebită[14]. Imagini despre morala rustică găsim la Varro în *De vita populi Romani*, un fel de istorie morală a Romei, în *Res rusticae*, aparținînd aceluiași scriitor, la Cicero, Sallustius, la agronomi ca Columella, care a cules moștenirea morală a lui Cato, la poligrafi ca Plinius

---

[11] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., București, 1954, p. 223.

[12] F. Engels, *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, p. 172; Mircea Oprișan, *Gîndirea economică din Grecia antică*, Ed. Acad. R.P.R., București, 1964, p. 52—53.

[13] Cato, *Op. cit.*, CXLI, 1—3.

[14] M. Rambaud, *Cicéron et l'histoire romaine*, Belles Lettres, cap. I și II.

cel Bătrîn, la istorici clasici ca Titus Livius, scriitori militari ca Frontinus, poeți oficiali ai epocii augustiene ca Horatius[15], Vergilius[16].

Spre deosebire de toți aceștia care, într-un fel sau altul, au exaltat virtuțile rustice, Cato celebrează prin țărani virtutea unui popor întreprinzător și muncitor și, mai presus, demnitatea muncii ca sursă a bogăției.

Cato visează despre o redresare morală a societății bazată pe muncă, și, în special, pe lucrarea pămîntului, pe o disciplină a muncii, prin eliminarea trîndăviei, a timpilor morți.

Cato preferă alternativa agonisirii unei averi prin muncă față de riscurile pe care le comportă comerțul. Cato consideră, în acest context al moralei sale rustice, extrem de periculoși pe cămătari, mai răi decît hoții: „Strămoșii noștri au judecat în așa chip și au rînduit dispoziții de așa natură în legile lor că hoțul era pedepsit să dea înapoi îndoit, iar cămătarul împătrit"[16].

Activitatea capitalului cămătăresc era urîtă de majoritatea populației, de agricultorii mici și mijlocii și chiar de marii proprietari funciari. La serviciile cămătarilor recurgeau atît cercurile avute și risipitoare, cît mai ales micii proprietari. Scoaterea veniturilor prin înmulțirea nemijlocită a banilor era privită cu desconsiderare și dușmănie, ca ceva ce contravine naturii, așa cum se reflectă în operele lui Platon și Aristotel. K. Marx avea să menționeze: „Ea (camăta) nu schimbă modul de producție, ci se încleștează pe acesta ca un parazit și-l duce într-o stare jalnică"[17].

O premisă absolut necesară pentru realizarea coordonatelor moralei rustice este, conform opiniei lui Cato, încetarea ostilităților și transformarea țăranului soldat în cultivator pașnic al ogorului său, ceea ce rezolvă opoziția clasică *domi militiaeque*, respectiv, contradicția dintre viața familiară, bazată pe etica muncii și, războiul, grefat pe o etică a jafului. Suspendarea ostilităților are drept consecință instaurarea unei vieți pașnice, senine, atît de necesare pentru cultivarea virtuților rustice. Țăranul soldat reclamă cu ardoare această liniște, el aspiră să-și regăsească căminul liniștit.

Vechea morală romană rustică, Cato o prezintă ca un puritanism, dublat de o morală a energiei, dușmană lui *luxuria*, ca și speculației intelectuale pure, o morală al cărei fundament este valorificarea creatoare a muncii, în care și timpul liber este prețios și canalizat spre preocupări utile.

Deja în tragedia lui Ennius, *Ifigenia*, apare ideea valorificării utile a timpului liber: „Cine nu știe să se folosească de timpul liber / Are mai multă bătaie de cap decît cere o ocupație / Căci cel ce și-a propus să rea-

---

[15] Este suficient să cităm *Odele romane*, în care s-a subliniat adeseori grija lui August pentru restaurarea unei morale rustice și militare. Cf. W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, 1948.

[16] În *Georgicele*, II, 458 sq. se evocă sănătatea fizică și morală a țăranului.

[17] K. Marx, *Capitalul*, vol. III, partea a II-a, p. 570.

lizeze ceva nu lucrează / Decît în direcţia aceea, într-acolo îşi îndreaptă şi îşi încîntă mintea şi gîndul / Cel ce e fără ocupaţie însă nu ştie ce vrea..."[18].

În contextul eticii rustice catoniene privitoare la muncă era condamnabilă pierderea de timp, sub orice formă s-ar fi manifestat ea. Ţăranul roman trebuia să respingă toate tentaţiile vieţii uşoare, să dea dovadă de un efort susţinut şi de sobrietate, devenind, în unele împrejurări propriul său zbir, ca bătrînul Menedemus din *Heautontimorumenos* a lui Terentius, care, singur, părăsit şi dispreţuit, îşi ispăşeşte severitatea excesivă faţă de fiul său, prin munci voluntare, grele, chiar şi în zile de sărbătoare, în timp ce alţii se odihneau. Prietenul său, Chremes, degeaba încearcă să-l abată de la acest autosupliciu: „ne tua duritia illa etiam adducta sit"[19]. Această severitate faţă de sine însuşi în procesul muncii, această autoimpunere este aceea a lui Appius Claudius Caecus, care în prosopopeea din *Pro Caelio*[20] este citat de Cicero ca un model al lui Cato în ceea ce priveşte rigoarea sa morală, ca trăsătură rustică.

Viaţa de la ţară impune o *vita dura*, care nu este o temă literară... Cato exaltează cu orgoliu această disciplină severă a muncii care contribuie la făurirea unui om adevărat: „Chiar de la început mi-am frînt întreaga mea tinereţe în economie, asprime şi muncă, cultivînd pămîntul printre stîncile din Sabina, culegînd şi însămînţînd pietrişul"[21].

Industria, în sens de hărnicie, de muncă stăruitoare, Cato o consideră ca o virtute *activă* a ţăranului, care asociată cu *duritia*, în sens de fermitate şi viaţă aspră şi *parsimonia* (spirit de economie, sobrietate), ocupă un loc central în tratatul de virtuţi al lui Cato. Asemenea tratate despre virtuţi au scris şi Nepos[22], Cicero[23], punînd în relief aceleaşi virtuţi, dar diferenţiindu-se după punctul de vedere al diferitelor sisteme filozofice.

Industria, în accepţia lui Cato, înseamnă şi capacitatea de a se folosi de orice fragment de timp şi ţinerea exactă a unei socoteli a timpului petrecut şi a muncilor îndeplinite, nelăsînd timp liber decît pentru somn, dar şi aceasta într-un mod măsurat: „... ratio inire oportet operarum ... dierum"[24].

Timpul irosit degeaba, *otium*, îi inspiră repulsie lui Cato, ca unul care-şi împărţea timpul între administrarea domeniului său şi viaţa publică[25].

Otium, în sensul de timp nefructificat, timpi morţi, Cato îl asociază cu verbul *ambulare* (plimbarea) care este incompatibilă cu îndeplinirea îndatoririi morale de a munci (officium). El stabileşte îndatoririle (officia)

---

18 Aulus Gellius, *Nopţile atice*, XIX, 10, 12.
19 Terentius, *Heautontimorumenos*, 435.
20 Cicero, *Pro Caelio*, XV, 36.
21 Cato, *Orationes*, XI, 1 (Jordan).
22 C. Nepos, *Cato*, III, 1.
23 Cicero, *De republica*, I, 1.
24 Cato, *De agricultura*, II, 2.
25 Jean Marie André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*, Paris, 1966, p. 29.

fermierilor, administratorului, muncitorilor agricoli, tratînd laolaltă preceptele tehnice și opreliștele morale. Flecăreala, plimbarea fără rost, contactele cu oamenii neproductivi, sînt în dezacord cu etica catoniană a muncii. Soția administratorului unei moșii, care făcea parte integrantă din gospodărie, era supusă acelorași îndatoriri de ascultare și muncă: „Să nu-și viziteze prea des vecinele sau alte femei și nici să nu le primească în casă sau la ea în odaie . . ."[26].

Puritanismul lui Cato nu este însă un fenomen exclusiv rural. Nevalorificarea productivă a timpului Cato o etichetează drept o manifestare a parazitismului social. În acest context vehiculează cuvîntul *crassator*, în sens de „vagabond". În această categorie a elementelor neproductive, a „paraziților sociali"; intrau și poeții, mai ales cei care scriau poezii frivole: „Meșteșugul poeziei nu era în onoare. Dacă cineva se îndeletnicea cu astfel de meșteșug sau se ținea de petreceri era socotit un «parazit»"[27].

În etica muncii a lui Cato, inerția, inactivitatea, nu-și au locul: „Viața omenească este asemenea fierului. Cînd e folosit, fierul se roade; cînd nu-i folosit, e distrus de rugină. La fel, vedem că și oamenii prin muncă se uzează. Cînd nu lucrezi, inactivitatea și lenea produc mai multă stricăciune decît munca" (si nihil exerceas, inertia atque torpedo plus detrimenti facit quam exercitio)[28].

Este foarte plastic redată la Cato relația dintre *inertia* (inactivitate) și *rubigo* (rugină): *si non exerceas, tamen rubigo interficit*[29].

În contextul moralei lui Cato, *luxuria* distruge roadele muncii, le face să se ofilească. *Luxuria* constituie o bogăție sterilă care în cele din urmă duce la *inertia. Luxuria,* în accepția lui Cato, înseamnă a te sustrage legilor muncii, implicînd și ideea de *otium,* în sens de „pierdere de timp".

Cato încearcă un sentiment de teamă față de acțiunea nocivă pe care o pot avea moravurile orașului asupra vieții de la țară. *Deliciae,* „chemările plăcerii" orașului se opun robusteței și sănătății morale a țăranilor, lui *rusticitas. Deliciae, amoenitas, voluptas, sumptus, libido,* sînt incompatibile cu cultul efortului, *contio,* preconizat de Cato și atît de bine redat în următorul pasaj: „Cînd faceți un bine cu oarecare osteneală (per laborem), osteneala trece repede, iar fapta bună nu se desparte de voi pînă la moarte; dacă însă săvîrșiți o nedreptate pentru o plăcere (sed si qua per voluptatem nequiter feceritis), plăcerea se șterge repede, iar nedreptatea vă însoțește pentru totdeauna"[30]. Cu alte cuvinte, corolarul efortului trebuie să fie refuzul plăcerii și gustul renunțării.

Este curios că și eleganța apare într-un sens depreciativ în etalonul moral al lui Cato. Pe cei etichetați drept „eleganți", Cato îi situează în

---

[26] Cato, *De agricultura,* CXLIII, 1—2: *villicus ne sit ambulator... neve ambulatrix (villica) sit.*

[27] Aulus Gellius, *Noctes Atticae,* XI, 2, 5; *Poeticae artis honos non erat: si quis în ea se ludebat aus sese ad convivia adplicabat „crassator" vocatur.*

[28] Id., *ibid.*, XI, 2, 6.

[29] Id., *ibid.*, XI, 2, 7.

[30] Aulus Gellius, *Op. cit.*, XVI, 1, 4.

aceeași categorie cu cei „cheltuitori", „plini de dorinți", „depravați", „leneși". Se pare că Cato accepta o eleganță unită cu cumpătare, pentru că altfel ar fi fost o manifestare a luxului (luxuria): „Era obiceiul ca în for (oamenii) să fie îmbrăcați onest; acasă, cît era necesar. Îi costau mai scump caii decît bucătarii[31].

Luxului, Cato îi conferă nu numai atributul de *elegans*, în sens depreciativ, ci și de *somptuosus*, ceea ce constituie împreună un *otium luxuriosum*[32]. Toate elementele acestui *otium luxuriosum* se regăsesc la Cicero în *Pro Murena*[33].

Cato recurge nu arareori și la termenul *otiosus* (se știe că la origine, adjectivele în *-osus* sînt peiorative) în corelație cu *ambulare*: *tu otiosus ambulas*[34], în sensul de „a se plimba fără a face nimic", ca o formă de manifestare a parazitismului social.

Cato a fost primul care a dat o formă literară unor idei morale, stabilind un „regimen morum" al vieții rustice, referindu-se desigur și la viciile inerente mediului de la țară. *Regimen morum* catonian înseamnă de fapt un act de acuzare contra relelor moravuri, un *deliciarum obiurgatio*.

Este interesantă atitudinea lui Cato față de influența helenismului pe care-l considera ca o primejdie pentru puritanismul moravurilor: „Îți voi arăta, spune el către fiul său, că neamul lor (al grecilor) este cu desăvîrșire pervers și greu de ținut în frîu" (nequissimum et indocile esse genus illorum)[35].

Cato se plînge de influența invadatoare a „rasei helenice", care poate contribui la o corupere a moravurilor: *quamdoque ista gens suas litteras dabit, omnia corrumpet*[36].

El constituie un adevărat „catalog" al viciilor grecești, distonante cu puritanismul rustic, preconizat de el. Totuși trebuie să evităm în a-l considera pe Cato drept un adversar ireductibil al helenismului; este imposibil de imaginat ca un om care a învățat la 30 de ani grecește[37], care a scris un manual de agronomie după model grecesc, să treacă drept adversar pătimaș al helenismului.

Cato este un adversar al helenismului numai în măsura în care prejudiciază sistemul normativ al moralității, fundamentat de el. El respinge în helenism numai elementele intelectuale, periculoase din punct de vedere moral, în special hedonismul insolent, raționalismul sceptic (care duce la incredulitate) și toate celelalte fenomene care sapă temeliile morale ale orînduirii existente. Cato desconsideră acea *levitas Graeca*, caracterizată prin vorbării, pălăvrăgeală, frivolități literare sau

[31] Aulus Gellius, *Op. cit.*, XI, 2, 5.
[32] Jean-Marie André, *Op. cit.*, p. 21.
[33] Cicero, *Pro Murena*, VI, 13.
[34] 11 Fr. 80 Jordan = Malcovati XLVI, 181.
[35] Plinius, *N.H.*, XXIX, 7, 14.
[36] Id., *ibid.*
[37] C. Nepos, *De viris illustribus*, XLVIII, 1.

artistice, prin vehicularea unor idei generale, rupte de practică și în contradicție cu morala utilitaristă a romanilor, considerînd cultura un „scop în sine" (cultură pentru cultură), refractară față de morala obedienței, civismului și efortului.

În legătură cu condamnarea flecărelii deșarte și fără rost, desigur sub influența greacă, Cato face următoarea reflecție în cuvîntarea intitulată *Dacă Caelius s-a numit el însuși tribunul plebei*[38]: „Niciodată nu tace cel pe care-l stăpînește boala vorbitului... atît e de dornic să vorbească, încît își plătește ascultătorii".

În aceeași cuvîntare, Cato reproșînd lui M. Caelius[39], tribun al plebei, că-și vindea nu numai vorbele, dar chiar și tăcerea pe un preț foarte mic, spune: „Cu o bucată de pîine îl poți face și să vorbească și să tacă"[40].

Opoziția lui Cato față de helenism își găsea expresia și în neîncrederea sa în metafizică. Cato nu aprecia deloc virtuozitatea metafizică a cărei sterilitate o relevează în legătură cu cei trei ambasadori greci, peripateticul Critolauos, stoicul Diogene și academicul Carneade, pe care atenienii i-au trimis în 155 ca delegați la Roma la senat să le reducă amenda la care fuseseră impuși pentru devastarea orașului Oropos (conflictele dintre cetățile grecești erau adesea arbitrate de romani). Introduși în senat au ținut conferințe în fața unei asistențe numeroase, pentru a-și arăta talentul oratoric. Atunci, precum relatează Rutilius[41] și Polibius[42], fiecare din cei trei filozofi au stîrnit admirația pentru un fel deosebit de elocință. Fiecare din aceste trei genuri, după Aulus Gellius[43], poate oferi realizări splendide, iar cînd este „fardat și pomădat", devine o adevărată șarlatanie. Tocmai la acest aspect al problemei se referă și Cato.

Aptitudinea de mînuire dibace a ideilor, pe care romanii o numesc *argutissime discutare*[44], Cato o considera o lipsă a simțului practic *(usus)* și, mai ales, de rigoare morală. Lui Cato i-a displăcut în special argumentația academicului Carneade, prin scepticismul său, care afecta morala tradițională, atunci cînd sublinia că ar exista o contradicție între *sapientia* și *honestas,* apoi între *iustitia civilis* și *iustitia naturalis,* ajungînd la concluzia: ... *illo viro (Carneade) quid veri esset haud facile discerni posset.*

Cato nu era omul distincțiilor subtile și socotea că adevărurile morale trebuie să fie formulate simplu, temîndu-se ca nu cumva sub masca subtilităților, „nimicurilor grecești" să se ascundă *Graeca levitas,* atît de nocivă coordonatelor etice stabilite de Cato.

---

38 Cf. Jordan, p. LXIX.
39 Cato, *Orationes*, XL, fr. 1. Jordan, 8, fr. 111 Malcovati.
40 Cato, *Orationes,* XL, fr. 2. Jordan, 8, fr. 112 Malcovati.
41 Rutilius Rufus, fr. 3 Peter, *F. Gr. Hist.;* 815, fr. 3 Jacobi.
42 Polibius, XXXIII, 2.
43 Aulus Gellius, *Op. cit.*, VI, 14, 11.
44 Cicero, *De oratore,* II, 18.

Şi Cicero va relua această idee în *De oratore*, arătînd că preferă o înţelepciune nepricepută la vorbă faţă de o limbuţie prostească, condamnînd înşirările de cuvinte mari şi frumoase, dar care sună gol[45].

În acelaşi context al sistemului normativ al valorilor morale trebuie situată şi aversiunea lui Cato faţă de Scipioni. Procesele pe care le-au susţinut între 188 şi 183 Scipionii împotriva unor acuzatori în frunte cu M. Naevius, instigaţi de Cato, care-l învinuiau pe Scipio Africanus că ar fi primit bani de la regele Antiochus ca să încheie pace cu poporul roman, în condiţii avantajoase, sînt lipsite de consistenţă (există o serie de ipoteze care pun sub semnul întrebării faptele incriminate).

Fundalul acestei atitudini ostile a lui Cato faţă de Scipioni trebuie căutată în „helenomania" acestora, care îşi găsea expresia în luxul exorbitant în care trăiau, în adoptarea unor moravuri „efeminante" ale grecilor, contribuind la şubrezirea disciplinei şi subminarea temeliilor morale ale societăţii.

Cato ca „homo novus", exponent al claselor de mijloc şi al mentalităţii rurale, prin campania sa contra Scipionilor, ia poziţie de fapt, împotriva nobilimii, a luxului, a culturii greceşti, ca apanaj al claselor avute, împotriva îmbogăţiţilor de război şi acumulării averilor în mîinile cîtorva familii, împotriva desfrîului şi ruinării vechilor virtuţi romane.

Cato nu contenea să „latre", după o expresie a lui Livius, contra lui Scipio, acuzîndu-l constant pentru deturnarea unor fonduri aparţinînd statului şi asimilîndu-l cu îmbogăţiţii de duzină care nu se deosebesc deloc de hoţii ordinari.

M. Cato în cuvîntarea *Despre împărţirea prăzii soldaţilor* se plînge cu vehemenţă împotriva impunităţii şi a permisiunii furturilor de bani publici: „Hoţii de lucruri particulare îşi duc viaţa în închisoare şi cătuşe, hoţii care jefuiesc averea statului trăiesc în aur şi purpură"[46].

Un ecou al luptei lui Cato împotriva nobilimii apare în *Originile* sale, în care nu foloseşte numele proprii ale personajelor, ci numai titlul lor; faptele de arme sînt ale soldaţilor, nu ale comandanţilor aristocraţi; dacă nu poate numi pe toţi soldaţii, renunţă la numirea comandanţilor, un singur nume făcînd excepţie: elefantul Surus[47]. Titus Livius face următoarea remarcă în legătură cu aceasta: „Cato, deşi a eliminat din anale numele comandanţilor, a numit elefantul Surus, care a luptat cu mare vitejie în rîndurile cartagineze, pierzîndu-şi unul din colţi"[48].

*

Datoria morală ocupă un loc central în sistemul categoriilor etice ale lui Cato, ea fiind definitorie pentru morala sa. Elementele valoroase, raţionale ale concepţiei catoniene, animate de unele tendinţe de ridicare

[45] Cicero, *ibid.*, III, 35, 142.
[46] Cato, *Orationes*, LXX, fr. 1.
[47] Plinius, *N.H.*, VIII, 5.
[48] Titus Livius, XVIII (periocha).

a condiției morale a umanității, se interpătrund cu trăsături social-politice, care evidențiază poziția socială a unui „homo novus“.

Cato subliniază prompt că viața și relațiile sociale impun omului necesitatea îndatoririlor sale, care se concretizează de fapt într-o scară de valori și un sistem normativ al cărui fundament îl constituie *munca*.

Pentru Cato definirea datoriei presupune stabilirea unor criterii de valoare care să permită precizarea unor precepte obligatorii, care să ajute practic la așezarea vieții omului conform unor cerințe morale.

Cato nu concepe „standardul“ său etic decît în condițiile orînduirii sociale în care trăia și pe care o apăra. Cu alte cuvinte, pentru Cato era morală menținerea proprietății sclavagiste cu toate implicațiile ei etice și, fără îndoială, ar fi înfierat orice încercare de contestare și de subminare a proprietății sclavagiste, pe care o considera conformă cu natura.

Deci, criteriul proprietății este esențial pentru Cato în datoria de a face dreptate și tratamentul neomenos al sclavilor înseamnă pentru el o subordonare a moralului față de util, pornind de la premisa că orice lucru util este moral și orice lucru moral nu poate să nu fie util (criteriile moralității fiind stabilite de Cato).

Setea de avere, corupția sub toate formele ei, sînt înfierate de Cato, dar substratul social al eticii sale trebuie pus sub semnul intereselor de clasă pe care le reprezintă. Atît conținutul îndatoririlor, mai ales al acelora care vizează dreptatea și lupta împotriva nedreptății, cît și modalitatea îndeplinirii lor, urmăresc o soluție de echilibru.

Cato nu urmărea lichidarea rădăcinilor sociale ale viciilor societății, ci numai înlăturarea exceselor și abuzurilor care amenințau ordinea tradițională și care îi dezvăluiau alcătuirea imorală. Pe Cato nu-l preocupă, așadar, conținutul și semnificația obligațiilor și datoriilor morale, ci modalitățile îndeplinirii lor.

În privința mediului social și de viață al oamenilor, pe el nu-l interesau mizeria și suferința sclavilor, față de care preconizează folosirea celor mai drastice mijloace coercitive, evaluîndu-i ca niște unelte vorbitoare ale stăpînului care trebuiau să contribuie la rentabilitatea producției sclavagiste, și, nici diversele „rele sociale“, ci „răul moral“; dar între răul social și răul moral Cato nu vedea nici o relație.

Această proiectare a nedreptăților sociale pe plan etic, desigur, contribuiau la escamotarea contradicțiilor fundamentale ale societății și confereau un caracter profund de clasă eticii lui Cato. Lichidarea răului moral, prin blamarea aristocrației, cavalerilor, paraziților sociali, nu trebuia să clintească ordinea existentă, ci printr-o purificare morală să redreseze societatea, pe baza tradiției, respectiv, *mores maiorum*.

Valorile morale în accepția lui Cato pot avea două substraturi: unul negativ, cînd sînt vehiculate în vederea mistificării contradicțiilor sociale și, pozitiv, cînd oglindesc într-o formă sau alta năzuințele spre bine, echitate și justiție socială, chiar dacă în multe cazuri într-un mod utopic, nerealist.

În scara valorilor morale se confruntă două poziții, ca o oglindire a permanentului dialog între un Cato, reprezentant al intereselor stăpî-

nilor de sclavi și un Cato, mare umanist al antichității, animat de cele mai generoase idealuri morale.

Cu toate limitele eticii catoniene, este greșit a se respinge fără discernămînt ideile valabile din etica sa, mai ales atunci cînd au un conținut realist, sau se referă la un adevăr incontestabil. Din aceste considerente valoarea instructivă a preceptelor etice ale lui Cato este neîndoielnică, pentru că oglindește adevărul despre natura relațiilor sociale din prima jumătate a secolului al doilea î.e.n.[49].

În ceea ce privește progresul moral, el se confundă la Cato cu dezirabilitatea morală, adică cu necesitatea unei constrîngeri asupra noastră înșine. Este mai potrivit să considerăm, ca o premisă a unei concepții juste asupra progresului moral la Cato, ideea după care acest progres, în accepția sa cea mai generală, nu presupune criterii de valoare, a căror obiectivitate sau cel puțin universalitate ar putea fi discutată, ci un proces cu anumită orientare, cu un anumit sens, mai precis care posedă potențial o tendință de creștere sau de omogenizare.

A constata despre Cato că în elucubrațiile sale etice se situa adeseori pe o poziție justă, înseamnă a recunoaște că soluțiile sale nu arareori aveau un conținut real, conțineau elemente prețioase și că anumite aspecte ale realității le-a privit ca un observator luminat al faptelor reale.

La Cato se poate vorbi despre un progres în evaluarea valorilor morale, în măsura în care categoriile etice care constituiau o adevărată scară morală, au însemnat un mai mare grad de conformitate cu realitatea. Din toate aceste considerente M. Porcius Cato se înscrie printre marii moralizatori ai antichității, în sensul cel mai bun al cuvîntului, în virtutea ideilor valabile din etica sa.

ЛЕСТНИЦА ЦЕННОСТЕЙ И НОРМАТИВНАЯ СИСТЕМА НРАВСТВЕННОСТИ У М. ПОРЦИУСА КАТО

(Резюме)

М. Порциус Като устанавливает „этический стандарт”, основой которого являлся „regimen morum”, кодекс труда. В этой связи, нравственный образец был дифференцированным: в рамках отношений между рабами и рабовладельцами преобладал принудительный фактор, а в других отношениях — суровая критика, порицание, Критикуя пороки общества, — которое он хотел исправить на основе старых нравов (*mores maiorum*), — Като стремился устранить не общественное, а нравственное зло, не устанавливая, однако, какого-либо отношения между ними.

Он ведет борьбу с аристократией с позиции „*homo novus*” и борется с эллинизмом из-за его этических последствий. Като считал нравственный прогресс большей степенью соответствия с действительностью при оценке нравственных ценностей.

---

[49] N. Barbu, *Istoria literaturii latine*, I, București, 1964, p. 256.

THE VALUE DEGREE AND STANDARD SYSTEM OF MORALITY AT M. PORCIUS CATO

(S u m m a r y)

M. Porcius Cato establishes a "standard of ethics", the basis of which is constituted by a "regimen morum", a code of work. Within this context the standard was differentiated: within the framework of the relationship between slaves and masters, the coercive factor was predominant, while within the framework of the other relationships, the severe criticism, the blame. When censuring the vices of the society, which he wanted to improve on the basis of the old morals code, Cato is not interested to improve the social evil but the moral evil without upsetting the stability between the two.

The fight against the aristocracy is conducted from the positions of a „homo novus" and hellenism is fought against because of its ethical implications. Moral progress means for Cato a greater acceptance of reality when evaluating moral values.

MŰALKOTÁSEGYÉNISÉG ÉS A KÜLÖNÖSSÉG

MÁTÉ GÁBOR

A különös konkrét formái közül, talán leginkább esztétikai, legtökéletesebben fejezi ki a művészet esztétikai lényegét, sajátos, a tudománytól megkülönböztető jegyeit. Miben is áll ez, miben rejlik a műalkotás egyénisége, minden más alkotástól megkülönböztető jellege?. Lukács szerint a műalkotásegyéniség a művészet lezártságát, önmagára utaltságát, magában önállóan csak önmaga által ható jellegét fejezi ki, vagy ezekben az elemekben, jellegzetességekben konkretizálódik.

A műalkotásegyéniség alapjaival kapcsolatos lukácsi és polgári szemléletek. Számos polgári esztéta és művész szerint a műalkotásegyéniség alapja, az *alkotó szubjektivitás*, ez az a döntő tényező, amely meghatározza minden egyes műalkotás *egyéniségét*, sajátos jellegét. Ez magyarázza azt is, hogy ugyanabban a korban élő, ugyanolyan esztétikai ideálokat valló, ugyanahhoz a körhöz, áramlathoz tartozó művészek sajátos egyedi, semmilyen mással össze nem téveszthető műveket alkotnak. Lukács szerint ez a nagyon elterjedt szemlélet több tényezőben gyökerezik. Az egyik az, hogy a modern polgári művészetben egyre nagyobb szerephez jut az alkotó egyénisége, néha a pusztán partikuláris szubjektivitása. Egy ilyenszerű szubjektivitás, ennek döntő meghatározó szerepe a művészi alkotásban, szintén több okkal magyarázható. Mindenekelőtt azzal, hogy a modern korban megszűnik a szerves kapcsolat, a tökéletes harmónia az egyén és közösség, az alkotó és a társadalom között. A polgári társadalmat megelőző korszakokban (ókor, középkor) egységes, homogén emberi közösségek voltak, amelynek tagjai között ha nem is abszolút de viszonylagos, relatív, harmóniáról beszélhetünk az élet minden területén így a művészetben is. Egy hallgatólagos „megegyezés", egy közös „nyelv" alakul ki, az egyén és a társadalom, az alkotó és a műélvező között. Ennek tulajdonítható, hogy ezekben a korszakokban a művészet társadalmi küldetését, a társadalmi determináltságot az alkotó nem érzi tehernek, művészettől idegen elemnek, mivel ideológiai, emberi és esztétikai eszményei megegyeznek a társadaloméval, a korában élő műélvezőével. Ezekben a korokban a társadalmi *szükségszerűség* és az alkotói *szabadság* spontán harmóniája jön létre és éppen ezért az utóbbi,

nem is bukkan fel mint reális probléma. Az alkotó szubjektivitás, ennek szabadsága csak akkor válik az elméleti reflexió és a gyakorlati harcok tárgyává, amikor bizonyos társadalmi tényezők ennek aktívítását, teljes kibontakozását, gyümölcsöztetését akadályozzák vagy bizonyos esetekben lehetetlenné teszik. Ez a folyamat, amelynek eredménye a fent jelzett szakadék, diszkrepáncia a művész és kora között, a kapitalizmussal párhuzamos, annak terméke. A tőkés termelési mód felszámolja az említett homogén közösségeket, s ezeket mind társadalmilag, mind szakmailag egy erősen rétegződött társadalmi rendszerrel cseréli fel. Ezzel kezdődőleg mind kevesebb az a közös szál, amely egy adott kor embereit összeköti, egymáshoz közelíti. Egy adott ponton megszűnik majdnem minden emberi kapcsolat az alkotó egyén és a társadalom között, az utóbbi vagyis a társadalom az egyéntől elidegenedett világ ennek megsemmisítésére törő erőként jelenik meg. Ezek után érthető a társadalmi küldetés, determináltság határozott és programszerű tagadása, az objektum, a valóság kikapcsolása vagy korlátozása, részleges vagy teljes tagadása és úgyszintén a szubjektum előtérbe helyezése, egyeduralma. Nem véletlenül beszélünk látszólagos egyeduralomról és főképpen látszati, nem reális szabadságról. Arról van szó tudniillik, hogy a szubjektum ilyenszerű alakulását végeredményben az objektum, a valóság mind meghatározóbb jellege magyarázza. Látszólag paradox helyzettel állunk szemben, amely, szintén csak látszólag két ellentétes tendenciában konkretizálódik: egyrészt a társadalmi meghatározottság, determináltság egyre fokozottabb jellegében, mind erőteljesebb és ellenségesebb megnyilvánulásában, művészetellenes tendenciáinak túlsúlyra jutásában; másrészt az alkotói szubjektivitás mind szabadabbá válásában, a társadalommal kapcsolatos függőségi viszonyainak a csökkenésében. Az utóbbi, vagyis az alkotói szubjetivitás ilyenszerű alakulása azért lehetséges és szükséges egyes alkotóknál, mivel a művész tudatosan elfordul a társadalmi valóságtól — persze amennyire ez lehetséges — és emberi meg alkotói érdeklődése saját, egyéni belső érzelmi világára korlátozódik. Ebben a világban ugyanis a függőségi viszonyok ténylegesen kevésbé determináltak társadalmilag, ebben a világban a művész szabadabban mozog. Persze itt sem beszélhetünk teljes szabadságról, mert minden egyes szubjektivitás, alkotói egyéniség, egy adott kor, társadalmi réteg, osztály, szellemi légkör szerves része, amelynek a hatása alól nem vonhatja ki magát, ti. egész alkotói egyénisége ennek a környezetnek *is* az eredménye és ezáltal determinált. Ez a befeléfordulás kettős veszélylyel járt együtt a művészet vagy egy adott alkotás művészi és emberi értéke szempontjából. Egyrészt ez az alkotás tárgyának leszűkítéséhez vezet, majdnem kizárólagosan csak a puszta partikuláris szubjektum egyedi élete és lelkivilága képezi egy művész alkotásainak tárgyát, és kireked belőle a társadalom élete, sokrétű problémája. A másik veszély, mely különben szükségszerűen következik az elsőből, abban jelentkezik, hogy még ez a szűkreszabott világ sem nyerheti el teljes értelmét, mert ennek lényege, sajátos jellege is csak a társadalmi valósággal való összefüggésben érthető meg, mivel ennek is eredménye, és ezáltal is determinált. Ennél talán még fontosabb, de mindenképpen ennek is következménye, az, hogy

ez a sajátos, csak egy adott alkotói szubjektumra jellemző *tárgy* egy neki megfelelő formát igényel. És így az a paradoxális helyzet áll elő, hogy minél tökéletesebben felel meg ez a forma a tartalomnak, a mű annál kevesebbet mond a társadalom többi tagjainak; érthetősége, társadalmi értéke és funkcionalitása kérdésessé válik. Mind a kettő tehát egy adott mű tartalma és az ezt kifejező forma egy partikuláris, egyedi szubjektivitás kifejezése, művészi vetülete, megfogalmazása. Egy ilyenszerű szubjektivitás nem képezheti a művészi alkotás *létalapját*. Lukács szerint az igazi létalap a *valóság*. Ezzel összefüggésben érthető meg, mérhető le az alkotó szubjektivitás szerepe és értéke is. Az igazi alkotó szubjektivitás arra törekszik, hogy ennek a valóságnak a lényegét ragadja meg, és ezt lehetőleg tökéletesen fejezze ki a kor adta művészi eszközök eredeti felhasználásával vagy újak létrehozásával. Ilyen közös alapnak a kiiktatása, amely számos polgári esztétikában jelentkezik, egy általános értékmérce tagadását is jelenti. Ettől már csak egy lépés a relativizmus teljes uralmáig, nemcsak az alkotás, hanem a receptálás folyamatában is. Ez lehetővé teszi a művészet és művész polgári manipulációját, amelynek eredménye bizonyos fércművek népszerűsítése, túlzott értékelése és az igazi alkotások háttérbeszorítása, lekicsinylése stb. Mindez csak akkor kerülhető el, ha van egy bizonyos összehasonlítási alap, értékmérce, ez pedig nem más mint a mindenkor adott, történelmileg és társadalmilag meghatározott *valóság*. Ez nemcsak a valóság lényegét fürkésző és ezt művészileg helyesen tükröző alkotásoknak az értékmércéje, hanem a valóságtól látszólag, szubjektíve, vagy reálisan és objektíve eltávolodó műveknek is, hiszen ezek is közvetve vagy közvetlenül, helyesen vagy elferdítve szintén a valóságot vagy ennek szubjektív vetületét tükrözik. Az utóbbiak csökkentett eszmei és esztétikai értéke, ezek teljes hiánya vagy látszólagos jelenléte csak a közös alappal, a valósággal való összevetés alapján mérhető le objektíve, az igazságnak megfelelően. Természetesen ebben az esetben sem gondolunk egy látszólagos, formális, analógiára, összevetésre, az ilyenszerű analógia vagy összevetés még egyáltalán nem biztosítéka az eszétikai értéknek. Ellenkezőleg, egy ilyen analógia vagy összevetés, rendszerint, a művészi alkotás esztétikai értéktelenségének velejárója. Gondolunk itt többek között a naturalizmus esztétikai programját szigorúan betartó, ennek alapján létrejött alkotásokra.

A valóság nemcsak ilyen általános értelemben képezi a műalkotásegyéniség létalapját, hanem szűkebb, határozottan esztétikai, művészi értelemben is. Ebben az összefüggésben csak arra az ismert tényre hívjuk fel a figyelmet, hogy minden egyes alkotás csak a rá jellemző vonások mellett, számos más műalkotásban is felfedezhető vonásokat is tartalmaz, és ezek ugyanúgy szerves összetevői, értékbeli meghatározói az adott műalkotásnak. A művészi alkotás e sajátos szerkezete, egyedi és közös vonások jelenléte benne szintén a közös *létalapból* és az ezáltal determinált szubjektivitásból, alkotói egyéniségből erednek. Egy adott kor vagy áramlat alkotásainak közös vonásai nemcsak a tartalomban, hanem a formában, a stíluselemekben is felfedezhetők. A formában vagy stílusalakzatokban jelentkező közös vonások magyarázatát nemcsak az azonos vagy

rokon tárgyban kell keresnünk, hanem az ezek által determinált vagy befolyásolt alkotói szubjektivitásokban is. Egyszerűbben kifejezve, egy adott kor művészei ugyanazzal a valósággal állnak szemben, ez képezi művészetük *tárgyát*, de ugyanaz a valóság egy általános esztétikai viszonyt, művészi megformálási módot, művészi formát is kialakít. Emellett minden korban egy általános eszmei és esztétikai légkör, áramlat válik uralkodóvá, és mindezek hatása alól egyetlen egy alkotó szubjektivitás, egyéniség sem vonhatja ki magát. Az természetesen más kérdés, hogy ez a hatás, ez a determináltság lehet tartalmi, formai, ideológiai, esztétikai és egyben pozitív vagy negatív jellegű. Mindez koronként és alkotói egyéniségenként változik. Így például, a forradalmi változások korában, általában erősebb az ideológiai eszmei hatás, ez szintén lehet pozitív vagy negatív előjelű, jöhet a haladó, illetve a haldódó osztályok részéről, jelenléte, uralkodó jellege viszont tagadhatatlan. Ellenkező tendenciákat mutató korszakokban az esztétikai hatás, a forma kultusza az erősebb. Ebben a vonatkozásban csak két igen jellemző példára utalunk. Egyrészt az ókori művészet hanyatlásának szakaszára, a hellenisztikus korra vagy a reneszánszt követő barokk művészetére. Ugyan ez figyelhető meg a polgári művészet történetének két fontosabb szakaszában is.

Ami a hatás pozitív vagy negatív jellegét illeti, ezzel kapcsolatosan azt kell megjegyeznünk, hogy e hatás jellege mindig attól függ, hogy milyen viszony alakul ki a művész és kora, vagy általában, a művészet és társadalom között. Ha a kettő között egy általános konvergencia, közeledés, eszmei és esztétikai harmónia jön létre, akkor rendszerint pozitív hatással állunk szemben. Ezzel ellentétes viszony, tehát a diszharmónia, ellenkező előjelű hatást vált ki. Ezt sem kell természetesen mechanikusan értelmezni, mert a társadalmi és művészeti gyakorlatban mindkét viszony a fentiekkel ellentétes hatást idézhet elő: a harmónia vagy diszharmónia járhat a művész és alkotása szempontjából negatív vagy pozitív eredménnyel. Ez mindig a társadalomban és az alkotó egyéniségében jelentkező tendenciák konkrét tartalmától és értékétől függ. Ha mindkét esetben a társadalom és a művészet fejlődését elősegítő, fejlődési vonalukkal egybeeső tendenciákkal van dolgunk csak akkor vezet a köztük létrejövő harmónia pozitív eredményhez, igazi nagy műalkotáshoz. Ha bármelyik összetevőből hiányzik a haladás tendenciája, ha bármelyik eltér vagy ellentétbe kerül a haladás szükséges és objektív vonalával, ennek eredménye az esztétikai érték csökkentése vagy teljes megszüntetése. Itt is azt kell megjegyeznünk, hogy az ellentét önmagában nem zárja ki vagy nem akadálya az esztétikai érték létrejöttének, hiszen Hegel óta tudjuk, hogy éppen az ellentétek harca a haladás, az értékek létrejöttének elengedhetetlen alapja és feltétele. Egy ilyen ellentét mindig fennáll a hagyományos, megkövesedett normák, szabályok és az újítás szelleme és szükségszerűsége között. A lényeg mindig az, hogy a harc milyen eszmék szellemében és kinek a javára dől el. Ilyen értelemben kell egybeesnie és konvergálnia a művészi és a társadalmi haladásnak.

Az eddigiekben a műalkotásegyéniség létalapja vizsgálata kapcsán, ennek a problémának csak általános koordinátáit érintettük, ezen belül

is elsősorban csak a szubjektum-objektum viszony által meghatározott vetületét. Erre az aránylag hosszúra sikerült kitérőre azért volt szükség, mert végeredményben minden műalkotás nem más, mint éppen ennek a szubjektum-objektum között létrejövő kapcsolatnak a terméke, kifejezése. Ebből az következik, hogy egy adott szubjektum-objektum viszony egy műalkotásnak nemcsak az általános, hanem egyedi jellegét, következésképpen műalkotásegyéniségét is meghatározza.

A létalap, ezt előidéző okok vázolása után, mintegy a fogalom konkretizálásaként, rátérünk a műalkotásegyéniség összetevőinek, megjelenési formáinak rövid elemzésére. Amint azt már a bevezető részben említettük, műalkotásegyéniségen, egy adott alkotás, általánosabb értelemben pedig a művészet lezártságát, önmaga által ható jellegét értjük. Nélküle esztétikai totalitásként, objektivációként nincs műalkotás. Mint ahogyan ebből a csupán általános, pusztán formai meghatározásból is kiderül, a műalkotásegyéniség a művészi alkotás alapvető sajátosságainak fogalmi szintézise, s mint ilyen további konkretizálásra szorul. Számos jelentése közül csak néhányat, a legfontosabbakat említjük meg. Jelenti mindenekelőtt azt, hogy minden egyes műalkotás egyedi, megismételhetetlen, egyetlen más alkotással össze nem téveszthető, nem helyettesíthető esztétikai objektiváció. A művészet és az ezt kitevő alkotások világa szerves és teljes egész, totalitás, „világ" az objektív valóság, valamint a receptáló szubjektivitás szempontjából egyaránt. A művészi alkotás a valóság történelmileg és társadalmilag meghatározott, térben és időben pontosan körülhatárolt részének, vetületének egy sajátos eszmei és esztétikai szintézise, tartalmi és formai kifejezése, „tükrözése", objektivációja. A művészet lényegének a megértése szempontjából az említett fogalompárok és ezek konkrét tartalma azonos jelentőségüek. Az általánosság és egyediség, a tartalom és a forma, eszmei és esztétikai kettős értelemben vett *sajátos* szintéziséről van tehát szó a művészetben. Ezek viszonylatában vagy szerepében beálló lényegbevágó hangsúlyeltolódás az esztétikai érték csökkenését vagy teljes megszüntetését eredményezi. Az említett mozzanatok sajátos szintézisében fejeződik ki és valósul meg a művészetnek a tudománytól és a mindennapi élettől megkülönböztető vonása, jellegzetessége. Az utóbbiakban, vagyis a tudományban és a mindennapi életben az említett mozzanatok, tendenciák közül csak egyik érvényesül vagy egyiknek döntő, meghatározó a szerepe. A tudomány alaptendenciája a lényeg, az általános megragadása, elvont megfogalmazása és minden ezt zavaró egyedi, partikuláris jelenségforma kiiktatása. A mindennapi élet gyakorlatában az ellenkező tendencia érvényesül. A művészetben az általános meg az egyedi is megszüntetve-megőrizve jelenik meg. A hegeli értelemben vett megszüntetés-megőrzés mozzanat, a művészet lényege szempontjából egyformán fontos, ebben is kifejeződik a tudománytól és a mindennapi élettől megkülönböztető vonása. Itt ugyanaz a helyzet figyelhető meg, mint az általános és egyedi viszonylatában. A tudományban és a mindennapi életben a megszüntetés-megőrzés mozzanatainak iránya és tárgya ellentétes. Az egyik kötelező módon és következetesen zárja ki a másikat. A tudományban az általános az egyedit, a mindennapi életben

az egyedi az általánost. A művészetben, mint láttuk, e két mozzanat nemcsak, hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen feltételezi egymást, az alkotási folyamat célja és iránya ezek teljes, következetes konvergenciája, harmóniája. E mozzanatok között kölcsönös függőségi, együttműködési viszony jön létre, amely elengedhetetlen alapja, feltétele az igazi műalkotás létrehozásának és többek között ebben konkretizálódik a műalkotás-egyéniség jelentéstartalma. A művészet csak akkor hozhat létre egy teljes, lezárt, önálló, önmaga által ható, a tudomány és a mindennapi élet valóságától eltérő „világot", ha megszünteti és egyben meg is őrzi mind az egyedi, mind az általános *önálló*, elszigetelt formáját, és ezek *sajátos* szintézisét hozza létre. A művészet, a tudományhoz hasonlóan túlmegy a jelenségnek *közvetlenül* adott egyediségén. Azonban — és ebben fejeződik ki a művészi általánosítás sajátos, a tudománytól eltérő jellege — a jelenség és lényeg tudatos jellegű szétválasztása „. . . a lényegnek határozott kimunkálása és megmunkálása" (Lukács) csak az alkotás folyamatában és nem annak eredményében, a műben jelentkezik. Ennek a folyamatnak a művészet lényegét és sajátosságát illetően az az eredménye, hogy a műalkotásban „. . . a lényeg teljesen felolvad a jelenségben, nem nyerhet tőle elkülönült önálló alakot . . ." (i.m. 182. l.) mint ahogyan ez a tudományban történik. Úgy tűnik, hogy ezáltal a művészet közelebb áll az élethez, a mindennapok valóságának megjelenési formájához, mint a tudomány, amely a valóságnak csak elvont, fogalmi tükrözése, általánosítása, s mint ilyen kizárja a jelenségformák gazdag változatát, mely viszont az életnek és a művészetnek egyik alapvető sajátossága. Mindezek ellenére a művészet és valóság hasonlósága vagy azonossága csak a következetes naturalista alkotásokban *reális*, és éppen ezért esztétikailag értéktelen, az igazi műalkotásokban viszont ez a hasonlóság csak *látszat*, és éppen ezért esztétikai szempontból nem értékmeghatározó. A hasonlóság, látszat jellege azzal magyarázható, hogy „A művészet . . . a jelenség és lényeg *új* egységét teremti meg, amelyben a lényeg egyrészt — mint a valóságban — rejtetten bennefoglaltatik a jelenségben, másrészt egyúttal olyan módon hatja át valamennyi jelenségformát, hogy minden megnyilvánulásukban — s ez magában a valóságban nem így történik — közvetlenül megjelennek mint lényegük egyértelmű megnyilatkoztatói.

A tudomány és művészet tehát a jelenségnek és a lényegnek a valóságban magánvalóan létező kölcsönös viszonyát számunkravaló-létté változtatják. A művészet sajátos mozzanata azonban abban van, hogy a közvetlen benyomásban a valóság szerkezete megőrzöttként jelenik, hogy közvetlenül viszi keresztül a lényeg evidenssé-tételét anélkül, hogy a tudatban sajátos, a jelenségformától különválasztott alakot adna neki" (i.m. 183. l.).

A fentiekben vázolt folyamat eredményeképpen létrejövő műalkotás-egyéniség önálló jellege nemcsak a valósághoz, hanem receptáló szubjektumhoz való viszonyában is kimutatható. A műélvező szempontjából, ehhez viszonyítva minden egyes alkotás sajátos emberi termék, sajátos objektivációja, mely tanulmányozható vagy átélhető, de lényegét illetően meg nem változtatható. Ebből a szempontból a művészi alkotás önálló

jellege, a szubjektivitástól való függetlensége erősebben érvényesül, mint magában az objektív valóságban. A műalkotásegyéniség e sajátosságát illetően Lukács megállapítja: „... a műalkotásegyéniség mint valóság jelenik meg és hat, az-az a tudattal mint valami tőle független áll szemben; kívánságaink és reményeink, rokonszenveink és ellenszenveink stb., amelyeket maga kelt és felfokoz, teljesen tehetetlenek vele szemben, tehát tehetetlenebbek, mint magával a valósággal szemben, amelyben belenyúlásunk egyet-mást, sőt bizonyos körülmények között sokat megváltoztathat." (i.m. 206). Lukácsnak ez a megállapítása teljes mértékben a műalkotásegyéniségre csak mint magánvalóan receptáló szubjektivitástól függetlenül létező objektivációra érvényes, tudniillik attól a pillanattól kezdve, amikor a receptáló folyamat objektuma és eredményeként számunkra valóvá válik, lényegesen megváltozik nemcsak egy adott mű objektív jelentéstartalma, hanem létezési módja is. Végeredményben a műélvező szubjektivitás szempontjából egy alkotás csak annyiban, olyan mértékben, csak olyan formával és jelentéssel bír, amilyen módon minden egyes műélvező tudatában és érzésvilágában megjelenik vagy konkretizálódik. Ez annál is inkább érvényes, mivel a művészet illetve egy adott műalkotás genézisét és egyben struktúráját, létezési módját — ha nem is teljesen de lényegbevágóan — éppen a műélvező szubjektivitására való utaltsága határozza meg. Ebből a szempontból is lényeges különbség van az objektív valóság és a műalkotás között. Az előbbiből teljesen hiányzik az utóbbira jellemző szubjektív intencionalitás, szubjektumra való utaltság, az ettől való kétszeres függési viszony. Ismert tény, hogy a műalkotás számunkra való létezési módja nemcsak a műélvező, hanem az alkotó szubjektivitásától is függ. A valóságnak genézise, létezési módja teljes mértékben független a szubjektumtól. Az emberi szubjektivitás bármiféle „beavatkozása" a valóság „életében", létezési módjában csak az ebben uralkodó törvényszerűségek felfedezését és emberi célokra való felhasználását, kiaknázását és nem ezek minőségi megváltoztatását vagy megszüntetését jelenti. Mindez természetesen nem jelent egyoldalú, kizárólagos függőségi viszonyt sem az általános emberi szubjektivitás és valóság, sem a sajátos műélvezői szubjektivitás és művészi objektiváció kapcsolatában, csupán arról van szó — és igen lényeges —, hogy mindkét szférában uralkodó jellege és szerepe a két említett tendencia közül az egyiknek van, és ebben is kifejeződik a valóság, illetve a műalkotásegyéniség sajátos jellege.

A műalkotásegyéniség általunk kiemelt szubjektív vetületét maga Lukács is érinti a művészet társadalmi funkciójának, a katartikus hatásának tárgyalása kapcsán. Ezzel kapcsolatosan megjegyzi „... a művészet közvetlenül fordul a szubjektumhoz, csak az általa előidézett mindennemű megrendülés teszi a művészileg visszatükrözött világ gyümölcsözően megközelíthetővé a szubjektum számára" (i.m. 210).

A művészet hatásának általánossága, szélessége és ereje minden esetben ennek tartalmi gazdagságától, értékétől és ezzel szoros összefüggésben lévő művészi tökélytől függ. Ebben a kérdésben is kétirányú polémiát folytat. Részletesen és meggyőző érvekkel bizonyítja, hogy *esztétikailag*

nem létezik gazdag értékes tartalom, formai tökély nélkül, mint ahogyan az utóbbi sem létezhet az előbbi nélkül. A művészet e két alkotó eleme között kölcsönös függőségi viszony jön létre, egyik sem létezhet a másik nélkül, egyik sem kaphat a műalkotás belső szerkezetében elkülönülő, önálló formát, alakot. A műalkotásegyéniség ezen összetevők szerves egységét, egymásba való átnyúlását, egymás fokozását követeli meg.

A műalkotásegyéniség összetevői, tartalmi és formai elemei, társadalmi funkciója a különös révén realizálódik. A különös lényegét, értelmét, a művészetben játszott központi szerepét érintő lukácsi szemléletet a *Steaua*, 1973. év. 3-as számában ismertettük. Lukács az idevágó nézeteit így összegezi: „A különbség statuálja minden egyes műalkotás összehasonlíthatatlanságát, önmagára utaltságát annak a tartalomnak sajátos jellege határozza meg a formának ezt a különösségét, amelyet ez a formaadás a művészi különösség szintjére emel, amely ezt a társadalmi súlyt kölcsönzi a műnek, a széleskörű és mély társadalmi-pedagógiai hatás kifejezését teszi lehetővé számára" (i.m. 209).

UNICITATEA ŞI SPECIFICUL OPEREI DE ARTĂ

(Rezumat)

Studiul reprezintă o succintă prezentare critică a unor opinii reprezentative privind caracterul unic, nerepetabil al operei de artă. În prezentarea problemei se acordă o atenţie deosebită concepţiei lui G. Lukács privind această trăsătură a operei de artă.

ЕДИНСТВЕННОСТЬ И СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Резюме)

Статья содержит краткое критическое изложение некоторых представительных взглядов, касающихся единственного, неповторяемого характера художественного произведения. В трактовке вопроса автор уделяет особое внимание взгляду Г. Лукача на эту черту художественного произведения.

DIE EINMALIGKEIT UND DIE EIGENHEIT DES KUNSTWERKS

(Zusammenfassung)

Die Studie stellt einen Versach dar, einige Ansichten bezüglich des einmaligen, unwiederholbaren Charakters des Kunstwerk kritisch zu durchleuchten. Dabei richten wir unser Augenmerk hauptsächlich auf Georg Lukács, Auffassung über diese Eigenschaft des Kunstwerks.

VERBE ŞI FORME UNIPERSONALE, UNIPERSONALIZAREA ÎN LIMBA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

N. GOGA

În general, *clasificarea* verbului se face fie în raport de categoriile sale gramaticale — specifice ori comune şi altor părţi de vorbire —, fie în raport de valorile sintactice; şi într-un caz şi-n celălalt, ea merge, de cele mai multe ori, dihotomic. Această clasificare vizează, uneori, înseşi categoriile gramaticale verbale. Se vorbeşte despre moduri personale şi nepersonale; timpuri simple şi compuse; verbe predicative şi nepredicative, autonome şi auxiliare, regulate şi neregulate, integrale şi defective, tranzitive şi intranzitive, personale şi impersonale, tripersonale (pluripersonale) şi monopersonale (unipersonale)[1] etc.

Clasificările nu sînt întotdeauna tranşante; şi nici generalizante. Ele s-au făcut şi se fac cu referire la un criteriu, la o notă, la o caracteristică, la o valoare etc., vizînd o categorie gramaticală, o funcţie sintactică etc. Reiese de aici tendinţa de a îmbina necesitatea ştiinţifică cu cea didactică.

Verbele unipersonale[2] fac parte din grupul verbelor defective. Defectivele sînt denumite în relaţie de unele categorii gramaticale verbale: mod, timp, persoană; mai rar în raport de număr, niciodată în raport de diateză[3]

Unele verbe şi-au pierdut majoritatea modurilor, timpurilor şi persoanelor, rămînînd ca relicve lingvistice, ca forme cristalizate în expresii fixe: „mai *va*“, sau altele, cu posibile flexionări temporale, „nici că-i *pasă*“ etc., vechi fiind, iar altele, tocmai datorită „noutăţii“ lor, nu au

---

[1] La rîndul lor acestea se subclasează, în acelaşi mod, avînd auxiliare morfologice şi sintactice; tranzitive absolute şi relative; impersonale libere şi legate sau suficiente şi insuficiente, autosemantice şi sinsemantice, etc.

[2] Ele sînt tratate, ca în toate gramaticile şi manualele de pînă acum, în mod foarte restrîns. În *Gramatica limbii române* li se acordă abia două paragrafe: 259 şi 300, p. 302—303, vol. I, ed. 1954 şi paragrafele 287 şi 288, p. 296—297, vol. I, ed. 1963.

[3] Deşi diateza este o categorie gramaticală specifică verbului, nu constituie un criteriu de clasificare, or, nu numai că ea se poate face, dar e şi necesară, avînd implicaţii morfologice, sintactice şi semantice. Asupra acestei probleme vom reveni cu altă ocazie.

ajuns să se adapteze flexiunii verbale, intrînd doar nominal în categoria verbală: *a deroga, a craca* etc.

O serie întreagă de verbe au numai o parte din moduri și timpuri: infinitivul și participiul, plus formele verbale compuse cu acestea, ca *a deferi, a consterna, a răposa* etc., altele nu au nici participiul și în consecință nici formele verbale realizate cu acesta: *a conclude, a discerne, a subdivide* etc., iar altora le lipsește imperativul: *a ninge, a plăcea, a putea* etc.

Toate acestea formează grupul verbelor defective. În acesta se integrează și verbele impersonale și unipersonale.

Categorisirea verbelor impersonale[4] vizează conținutul, relația subiect (autor, protagonist), -verb; subiect în sens de autor al acțiunii verbale, subiect logic, care, în mod frecvent, este identic cu subiectul gramatical. Aici intră toate verbele, locuțiunile verbale ce se referă la procese, fenomene ale naturii, în afara activității speței umane: *plouă, fulgeră, brumează, burnițează, fulguiește, se întunecă, se înnegurează, se crapă de ziuă; a se cocli, a se rîncezi, a înfrunzi, a înspica, a pui(a), a(se) oua* etc. Impersonalele, văzute în sens mai restrîns, sînt acele verbe ce nu sînt regizate de un subiect animat, persoană-fizică, iar în sens mai larg, acele verbe ce sînt „regizate" de un subiect protagonist, nedeterminat, neidentificabil decît „formal" în persoana-gramaticală.

Acad. prof. Iorgu Iordan, vorbind despre verbe „din punctul de vedere al felului subiectelor" arată că avem „verbe *personale* și *impersonale* (sau *nepersonale*)" și menționează că „acestora din urmă li se mai spune și *unipersonale*, din cauză că au o singură persoană", apoi precizează: „Trebuie să facem însă o deosebire precisă între acești doi termeni, care nu sînt de loc sinonimi. Unul, și anume ultimul, se referă la forma verbului, la aspectul lui exterior privit din punctul de vedere al persoanei gramaticale"[5] iar *„impersonal* (sau *nepersonal)* ne trimite la conținutul verbului" (Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, edit. Ministerul Învățămîntului, 1956, p. 407).

Se mai vorbește despre *impersonale propriu-zise: ninge, bureză, fulgeră*, cînd subiectul nu e identificabil, și *impersonale improprii*,[6] cînd subiectul poate fi identificat logic, dar nu e marcat gramatical prin nominativ: *mi-i sete, mi-i necaz, mi-i urît* etc.

---

[4] Un articol, cu un profund caracter științific, referitor la categoria gramaticală a persoanei, a publicat Ecaterina Teodorescu în „Anuar de lingvistică și istorie literară", tomul XXI, 1970, Iași, Ed. Acad. R.S.R., p. 49—76, întitulat *Categoria gramaticală persoană. Persoana verbală: personal/impersonal.* În 1972 el este integrat într-un studiu mai amplu, și cu o prezentare bibliografică bogată a problemei, în *Propoziția subiectivă*, Ed. științifică, București, 1972.

[5] Accepțiune pe care ne-o însușim și o folosim în prezentarea de față.

[6] Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*: „În această categorie sînt încadrate de obicei și verbele care manifestă posibilitatea de a avea subiect o propoziție, mai rar un pronume, dar nu admit ca subiect un substantiv: *Se pare că va ploua; Asta se poate* etc." p. 191.

Considerăm să sfera cea mai mare o au unipersonalele; toate verbele impersonale sînt unipersonale, dar nu toate verbele unipersonale sînt și impersonale. Unipersonalele includ toate impersonalele, inclusiv verbele personale utilizate monopersonal, persoana a III-a[7].

Majoritatea gramaticilor inclusiv *Gramatica limbii române,* și a manualelor școlare indică ca verb unipersonal verbul *a trebui*[8].

Problema verbelor unipersonale se impune să fie văzută puțin mai larg și aceasta pentru că se poate vorbi de un sistem al flexiunii verbale unipersonale, destul de bine închegat. Punctul de vedere de la care plecăm pentru o astfel de afirmație este acela că există o sumedenie de verbe în limba română — verbe personale — care, încadrate și folosite în anumite „tipare", segmente fixe, realiează anumite forme „unice" verbale. Ele „se flexionează", sînt flexionate numai după persoana a III-a, în raport de regimul verbal impus sintagmatic prin pronumele personal în dativ, cele mai multe, și în acuzativ.

Ca în cazul nominalizării conjugărilor și a diatezelor și prezentarea acestor tipare se poate face tot prin infinitiv, după cum urmează:

A)	PrpD,V,Exv. ⟶ S, Pos.[9]

a-i conveni (cuiva — ceva)	îmi *convine* prețul[10]
a-i ajunge	îți *convine* apartamentul
a (nu)-i displace(a)	îi *convine* culoarea etc.
a-i veni bine (rău, în minte etc.)	îmi *convine* că s-a schimbat
a-i sări în ochi	îți *convine* să plece
a-i face plăcere	îi *convine* ce i s-a spus etc.

---

[7] Excludem cazurile cînd impersonalul e redat prin pers. I sau a II-a, prezente în zicători, proverbe, sentințe: *Bate fierul pînă-i cald; Să nu ne luăm după ureche* etc.

b. Însemnează că putem „deriva" aproape nelimitat, respectînd însă tiparul sintagmatic, forme unipersonale de la verbele personale. Vezi în continuare.

[8] Alături de acesta se dă uneori și impersonalul modal (a fi) era+conjunctivul: *Era să cad* etc.

[9] *PrpD* = pronume personal în dativ; *V* = verb; *Exv.* = expresie verbală; -------→ urmează sau poate să urmeze; *S* = subiect; *Pos.* = propoziție subiectivă; *C* = complement; *Poc.* = propoziție completivă...; *V,Exv.refl.* = verb sau expresie verbală reflexivă; *PrpA.* = pronume personal în acuzativ.

[10] În cazul unor astfel de segmente nu avem întotdeauna forme unipersonale „pure". Prin prezența unui posibil subiect gramatical, apare acordul, dînd forme și de plural; adevărat însă că numai la persoana a III-a: *Îmi convine propunerea ta; Îmi convin părerile tale.* În cazul complinirii prin subiectivă, verbul rămîne întotdeauna la singular: *Îți convine că veni la timp; Îți convine că veniră la timp.* (Aceasta e o dovadă în plus, dacă mai e necesar, că valoarea unei (unor) subiective din punct de vedere sintactic este de subiect pe lîngă principala de care depinde chiar dacă subiectiva are subiectul la plural sau sînt exprimate printr-un grup de subiective: *Îmi convine că ai venit și ai făcut cum ți-am spus.*)

B.)	PrpD.V,Exv. ⟶ S, C sau Pos., Poc.

a-i părea (cuiva — ceva, sau de ceva)
a (nu)-i păsa
a-i sta bine (rău, în gît, pe inimă etc.)
a-i da mîna
a-i merge bine (rău, din plin etc.)

Îmi *merge* bine mașina etc.
Îmi *merge* bine cu socrii etc.
Îmi *merge* bine dacă țin regimul medical prescris etc.

C.)	PrpD.V,Exv.refl. ⟶ S, sau Pos.

a i se cădea (cuiva — ceva)
a i se atribui
a i se întîmpla
a i se impune
a i se năzări
a i se sui la cap etc.

Mi *se cade* respect etc.
Ni *se cade* să fim salutați etc.

D.)	PrpA.V,Exv. ⟶ S, sau Pos

a-l bucura (pe cineva — ceva)
a-l durea
a-l emoționa
a-l frămînta
a-l surprinde
a-l arde la inimă etc.

Mă *bucură* succesul tău.
Te *bucură* prieteniile adevărate.
Îl *bucură* sosirea ta.
Ne *bucură* cînd auzim aceasta.
Vă *bucură* dacă vă spun . . .
Îi *bucură* cînd li se acordă încredere.

Acestea sînt cele mai frecvente „contexte“ posibile de unipersonalizare. Formele unipersonale nu sînt homosintagmatice decît în puține cazuri, pe care le amintim mai jos, tocmai fiindcă ele se găsesc în fragmente fixe sau pentru că au o marcă.

Prin analogie cu *a trebui* = *trebuie*, merg și alte verbe ca *a face* = *face* (să . . .), *a merita* = *merită* (să . . .), *a rezulta* = *rezultă* (că . . .), *a urma* = *urmează* (să, că . . .) etc.

Formele verbale unipersonale, cu pronumele personal în dativ sau acuzativ, rămîn paradigmatic neschimbate. Faptul că ele se pot găsi alături de formele flexionate ale pronumelor respective a dus pe unii la complicații de ordin morfologic, adăogînd capitole noi, în tratarea noțiunilor legate de verb și au vorbit despre *Falsa conjugare reflexivă* [11]. Au-

[11] Valeriu Vlad, Voichița Vlad-Budoiu, Patriciu Știrbu, *Curs practic de analiză gramaticală. Introducerea în metodica analizei gramaticale*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1970, p. 44, 55.

torii şi-au exemplificat afirmaţiile cu verbul *a părea*[12], „conjugat": îmi *pare, îţi pare, îi pare*. Problema ni se pare falsă şi nu conjugarea, deoarece sîntem în prezenţa unei diateze active, a unui verb unipersonal.

Multe din verbele personale devin, se transformă în forme unipersonale prin reflexivizare. Iată la început cîteva unipersonale reflexive alături de cele active: a putea = *poate* (că...) - - - - - *se poate* (că, să...)[13]
a părea = *pare* (să, că...) - - - - - *se pare* (că...)
a face = *face* (să...) - - - - - - - *se face* (să, că...)
a merita = *merită* (să...) - - - - - - - *se merită* (să...) etc.

şi acum numai reflexive: a crede = *se crede* (că...)
a auzi = *se aude* (că...)
a vedea = *se vede* (că...)
a zice = *se zice* (că...)[14] etc.

Unipersonalizarea, respectiv impersonalizarea, poate fi observată şi în cazul reflexivelor formate sintagmatic cu pronumele personal în dativ: a încredinţa; *a i se încredinţa*; i se încredinţează etc. (vezi mai sus C.).

Impersonalizarea în limba română e marcată prin pronumele reflexiv[15] la majoritatea verbelor intranzitive:

a alerga = *se aleargă*
a glumi = *se glumeşte*
a dormi = *se doarme*
a ieşi = *se iese*
a ofta = *se oftează*
a trăi = *se trăieşte* etc.

Vorbim despre o marcă a unipersonalelor în aceste exemple[16], similar cazului din alte limbi. În franceză îl avem pe *il (il pluit), on (on dit), ce (c'etait midi)*. Dar şi în franceză, ca în română, putem să avem şi forme impersonale (unipersonale) nemarcate: *n'import*.

În limba germană, avem ca mărci pe *es (es schneit, es klingelt, es geht nicht, es gefällt mir, es ist dunkel)* şi pe *man (man sieht, man hört, man isst)*, iar în engleză impersonalele pot fi marcate prin *it*.

În limba rusă pot fi notate cu ajutorul morfemului *-ся* (De la *он спит* la *ему не спится*)

---

[12] De fapt *a-i părea*.

[13] În acest caz pronumele reflexiv are valoare de morfem al formei impersonale.

[14] În cazul reflexivelor pronominale, reflexivelor active (*a se baza, a se căi, a se cruci, a se deda, a se lăfăi, a se minuna* etc.), pronumele reflexiv nu mai are această valoare: (el, ea, ei, ele) *se bazează, se căieşte, căiesc* etc. Şi de aici reiese că deşi formele sînt identice (*a se crede, a se auzi* etc. *a se baza, a se căi, a se minuna* etc.) ele derivă din subspecii de reflexive diferite.

[15] Vezi nota 13.

[16] De fapt aceste mărci contribuie la „impersonalizarea" formelor verbale, dar am menţionat că orice impersonal este unipersonal.

În italiană impersonalele sînt marcate prin *si (si crede, si dice)*. În caz că verbul e reflexiv, impersonalizarea se face prin morfemul *ci (ci si lava)*. Multe dintre ele însă se formează ca în limba română: *non mi conviene, mi dispiace* etc. Ca o marcă poate fi considerată și folosirea auxiliarului *essere* la formarea timpurilor compuse, în cazul acestor verbe, pe cînd în limba franceză este folosit auxiliarul *avoir*.

În concluzie: între impersonale și unipersonale este o foarte strînsă legătură; formal ele sînt identice.

Formele verbale unipersonale sînt foarte frecvente în limba română. Ele se găsesc fie marcate, fie nemarcate. Marcarea unipersonalelor nu e un caz izolat sau specific al limbii române, ci se găsește prezent și în alte limbi.

Pronumele reflexiv *se* poate să constituie o marcă a formelor verbale unipersonale.

Nu se poate vorbi, în cadrul verbelor (formelor) unipersonale despre o diateză specială, aparte, în afara celor trei cunoscute.

Formele unipersonale sînt construcții ce se realizează numai sintagmatic, avînd implicații sintactice specifice.

ОДНОЛИЧНЫЕ ГЛАГОЛЫ И ФОРМЫ, УНИПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Автор останавливается на категории одноличных глаголов и глагольных форм, мало трактованной в учебниках или грамматиках румынского языка.

Подчеркивается аналогия, достигающая идентичности в случае формы, между безличными и одноличными глаголами и показывается, что сфера одноличных глаголов больше сферы безличных. Автор показывает, что существует довольно хорошо оформленная система, при помощи которой можно осуществить униперсонализацию личных глаголов в современном румынском языке. Наиболее часто встречаются одноличные формы в неизменяющихся сегментах, в которые входит личное местоимение в дательном падеже (эти формы самые распространенные) и личное местоимение в винительном падеже. Униперсонализация может быть отмеченной или нет. Отметка одноличных глагольных форм не является единичным или характерным только для румынского языка случаем; она встречается и в других языках. В румынском языке возвратное местоимение *se* может быть знаком одноличных глагольных форм.

В дальнейшем автор подчеркивает, что нельзя говорить, в рамках одноличных глаголов, о другом залоге, кроме трех известных, как это утверждалось в отдельных работах по специальности. Автор показывает затем, что все одноличные формы являются конструкциями, которые осуществляются только синтагматически, имея специфические синтаксические последствия.

UNPERSÖNLICH GEBRAUCHTE VERBEN UND VERBFORMEN; DIE ENTWICKLUNG PERSÖNLICHER VERBFORMEN ZU UNPERSÖNLICH GEBRAUCHTEN VERBFORMEN IN DER RUMÄNISCHEN GEGENWARTSSPRACHE

(Zusamenfassung)

Der Verfasser beschreibt eine Kategorie von Verben und Verbformen, die in allen Lehrbüchern und Grammatiken der rumänischen Sprache dürftig behandelt werden, und zwar die persönlich gebrauchten Verben und Verbformen.

In der Arbeit wird die formale Analogie zwischen den unpersönlichen und den unpersönlich gebrauchten Verben unterstrichen, wobei hervorgehoben wird, dass der Bereich der unpersönlich gebrauchten Verbformen viel umfangreicher als der der unpersönlich ist. Der Verfasser legt fest, dass es in der rumänischen Gegenwartssprache ein gut ausgebautes System gibt, nach dem aus persönlichen Verben unpersönlich gebrauchte Verbformen gebildet werden können. Die häufigsten unpersönlich gebrauchten Verbformen trifft man in festen Fügungen mit dem Personalpronomen im Dativ und Akkusativ an.

Die Verwandlung zur unpersönlich gebrauchten Form kann markiert sein oder nicht. Die Markierung der unpersönlich gebrauchten Verbformen beschränkt sich nicht auf das Rumänischen, sondern ist auch in anderen Sprachen anzutreffen. In Rumänischen kann das Reflexivpronomen *se* als Marke der unpersönlich gebrauchten Verbformen erscheinen.

Es wird unterstrichen, dass man in Falle der unpersönlich gebrauchten Verben nicht von einer gesonderten (von den drei bekannten verschiedenen) Diathese sprechen kann, wie dies gelegentlich behauptet wird.

Es wird erwähnt, dass alle unpersönlich gebrauchten Formen Bildungen darstellen, die sich nur syntagmatisch verwirklichen und spezifische syntaktische Werte aufweisen.

INFINITIVUL — PREDICAT „DEPENDENT“

ŞTEFAN HAZY

Interpretarea sintactică a infinitivului, în gramaticile noastre în general[1], din punctul de vedere al capacităţii sale predicative, se aseamănă vizibil cu a gerunziului[2], ceea ce face ca neajunsurile şi inconsecvenţele ce se manifestă în acest sens să nu fie nici ele mult deosebite.

În *Gramatica Academiei*, ed. a II-a, infinitivul este prezentat ca un mod ce denumeşte acţiunea exprimată de verb[3] şi care, datorită funcţiilor sintactice pe care le poate avea, ţine atît de verb cît şi de substantiv. Acest punct de vedere, privitor la definirea infinitivului, nu se deosebeşte aproape de loc de cel al gramaticilor anterioare[4] în general.

Afirmaţia *Gramaticii* este unilaterală, întrucît nu sînt menţionate funcţiile sintactice pe care infinitivul le poate dobîndi în calitate de verb[5], ci numai acelea pe care le au părţile de propoziţie dependente de un regent infinitiv, dar acest lucru este cu totul altceva.

Ca şi gerunziul, infinitivul scurt este considerat formă nominală a verbului, mod nepersonal (nepredicativ), deşi, uneori, are posibilitatea de a exprima persoana şi numărul cu ajutorul subiectului sau al pronumelui reflexiv[6], avînd deci marcat — gramatical! — caracterul prin care se opune modurilor nepredicative.

---

[1] Dintre lucrările care acordă infinitivului un spaţiu mai extins şi un comentariu sintactic mai detaliat, menţionez: B. Dimand, *Zur rumänischen Moduslehre*, Viena, 1904; Kr. Sandfeld şi H. Olsen, *Sintaxe roumaine*, Paris, 1936; I. Iordan, *Limba română contemporană*, Buc., 1956; Finuţa Asan şi Laura Vasiliu, *Unele aspecte ale sintaxei infinitivului în limba română*, în SG, I, 1956, p. 98—113 şi S. Berejan, *Contribuţii la studiul infinitivului moldovenesc*, Chişinău. 1962.

[2] Vezi, în acest sens, articolul nostru: *Gerunziul — predicat „dependent“*, în „Studia Univ. Babeş—Bolyai“ ser. Philologia, f. 1, 1971, p. 109—119.

[3] Vol. I, p. 224.

[4] Din acest motiv nu am considerat necesar să insistăm aici asupra opiniei acestora.

[5] Vol. I, p. 224—228.

[6] Cf. *Gramatica*. . ., ed. II, vol. I, p. 216.

Gramatica mai menționează că infinitivul poate să apară cu valoarea unor moduri personale (indicativ, imperativ), înlocuindu-le, sau să substituie un gerunziu (ca în *Referatul începe prin a arăta importanța* ... = *referatul începe arătînd importanța*[7] ...), fără să precizeze însă funcția pe care el o are ca rezultat al echivalenței sale cu cele două moduri personale.

Afirmația de mai sus, completată cu observația că infinitivul poate avea subiect și, folosit cu rol de imperativ, are, în mod excepțional, funcțiune predicativă[8], ne determină să credem că sintaxa infinitivului este unul din acele capitole ale sintaxei, care — în stadiul actual al cercetărilor — sînt susceptibile de numeroase precizări, întregiri și, nu în ultimul rînd, rectificări.

Aspectul cel mai important, care este punctul de plecare al unor controverse întemeiate privind sintaxa infinitivului, îl constituie — credem — faptul dacă infinitivul poate fi considerat sau nu, în exclusivitate, formă verbală nominală și, dacă, prin urmare, funcțiile sale se limitează la cele specifice numelor sau, depășindu-le, poate avea rolul esențial — al oricărui verb — de a fi predicat (verbal, cînd e autosemantem, și nominal, cînd, fiind copulativ, mijlocește numele predicativ).

Trebuie să ne ocupăm, așadar, mai întîi de acele trăsături ale infinitivului care îl deosebesc, parțial sau total, în împrejurări sintactic determinate, de categoria numelor.

După cum se știe, caracteristicile gramaticale ale numelui se manifestă în gen, număr și caz, pe care infinitivul nu le poate avea[9].

În opoziție cu infinitivul lung (substantiv), infinitivul scurt nu se poate articula; morfemele sale specifice, prin care se definește și se realizează, îl deosebesc de substantiv[10].

Ca și gerunziul, infinitivul poate exprima categoriile gramaticale de mod, timp,[11] număr, persoană și diateză, recurgînd, pentru realizarea categoriei din urmă, la aceleași mijloace ca și modurile personale[12] propriu-zise, sau modul personal condiționat (gerunziul)[13].

A considera infinitivul (precum și gerunziul) drept mod nepersonal bazîndu-ne în exclusivitate — ca gramaticile tradiționale în general — pe considerentul că îi lipsesc mijloacele morfologice pentru exprimarea persoanei și a numărului ar însemna, după părerea noastră, neglijarea, mai precis, negarea existenței mijloacelor sintagmatice[14] de exprimare a acestor categorii.

---

[7] Vol. I, p. 227.

[8] Vol. I, p. 227 și vol. II, p. 96.

[9] Cf. Ion Diaconescu, *Observații cu privire la valoarea infinitivului în limba română*, în LR, XVII (1968), nr. 2, p. 112.

[10] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 11.2

[11] Ele se definesc în context depinzînd de modul și timpul predicatului cu care infinitivul este în relație.

[12] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 113.

[13] Vezi observațiile noastre privitoare la valoarea modului gerunziu în *art. cit.*, p. 114—118.

[14] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 113.

Ni se pare cu totul justificat, prin urmare, că unii specialişti pun sub semnul întrebării sau chiar contestă caracterul exclusiv nepersonal (nepredicativ) al infinitivului, considerîndu-l apt de a avea (în anumite situaţii) rol de predicat.[15]

Trăsăturile care evidenţiază caracterul în primul rînd verbal al infinitivului, depărtîndu-l de clasa numelor[16], sînt destul de numeroase şi suficient de convingătoare pentru a ne permite să-l privim diferenţiat şi să-l calificăm, în funcţie de existenţa sau absenţa unor caracteristici definitorii ca atare (vezi mai jos).

Dăm cîteva trăsături ce reliefează caracterul său preponderent verbal:

1. Infinitivul exprimă ideea de proces, acţiunea în desfăşurare, putîndu-se referi, prin mijloace sintagmatice la persoană şi număr.

2. Determinanţii infinitivului nu sînt legaţi de natura sa nominală,[17] pe care i-o acordă gramaticile, ci de cea verbală, ceea ce dovedeşte în plus că infinitivul este, înainte de toate, o formă verbală.[18]

3. O caracteristică a verbelor în general constă în aceea că li se pot subordona formele atone ale pronumelor personale[19] în dativ[20] şi acuzativ.

4. Infinitivul cunoaşte flexiune analitică prin prepoziţii, ceea ce îl apropie de categoria numelui, dar nu le face identice, întrucît, în timp ce numele poate fi precedat de orice prepoziţie, infinitivul nu le poate primi decît dacă între el şi prepoziţie apare *a*. Construcţii de tipul *prepoziţie + infinitiv (spre, la, pentru + merge* etc.) sînt nereperate în limba română.[21]

Acest fapt dovedeşte convingător că afirmaţia lui S. Puşcariu[22], conform căreia *a*, înaintea infinitivului, trebuie considerat morfem — ca şi *să*[23], înaintea conjunctivului — este pe deplin întemeiată.

---

[15] Cf. Lecca Morariu, *Morfologia verbului predicativ român*, în „Codrul Cosminului", 1924, I, p. 43—48; Ion Diaconescu, *art. cit.* şi A. M. Muhin, *Funkcionalyj analiz sintaksiceskich elementov*, Moskva—Leningrad, 1964.

[16] În limba veche chiar şi infinitivul lung avea valoare verbală (vezi Ion Diaconescu, *Infinitivul lung în secolul al XVI-lea*, în SCL, *XVIII* (1967), nr. 4, p. 441—442), dar a fost concurat de forma scurtă.

[17] Cf. Ion Diaconescu, *Observaţii...*, p. 114.

[18] În acest sens pledează şi afirmaţia lui I. Iordan, V. Guţu-Romalo şi Al. Niculescu (vezi *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1967, p. 203—206), potrivit căreia infinitivul guvernează morfemele de nominativ, dativ şi acuzativ.

[19] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 114.

[20] Formele neaccentuate în dativ pot apărea şi în dependenţa unui substantiv *(cartea-ţi...)*, avînd funcţie de atribut pronominal în dativ. Vezi *Gramatica...*, vol. I, p. 141—142; vol. II, p. 133—134 şi Flora Şuteu, *Atribut pronominal sau complement indirect?*, în LR *XI* (1962), nr. 3, p. 267—276.

[21] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 115.

[22] Cf. *Limba română*, Buc., 1940, p. 59 şi S. Gr. Berejan, *Asupra prepoziţiei a cu infinitivul*, în CL, *III* (1958), nr. 3, p. 108.

[23] Vezi, în acest sens, articolul nostru: *O conjuncţie devenită morfem?*, în Studia Univ. Babeş—Bolyai, ser. Philologia, f. 2, p. 87—92.

5. Folosirea prepozițiilor nu este o caracteristică numai a verbelor la infinitiv, ci și a celor la conjunctiv, fapt ce confirmă că cele două moduri pot fi — pe plan sintagmatic — sinonime și că prezența prepozițiilor nu constituie în mod necesar o marcă a valorii nominale a cuvîntului însoțit.[24]

Datorită acestei echivalențe dintre infinitiv și conjunctiv — ea făcînd posibilă înlocuirea, în limba contemporană, a infinitivului cu conjunctivul[25] — se poate constata un paralelism între aceste două moduri și în ce privește formele lor de perfect: *a fi mers* — *să fi mers,* ele deosebindu-se numai prin opoziția morfemelor lor modale specifice.[26]

Trăsăturile enumerate mai sus (la *1, 2, 3, 4, 5)* ne permit să afirmăm că infinitivul — formă invariabilă a verbului, ce denumește sau exprimă o acțiune posibilă, realizabilă (ca și conjunctivul) — nu poate fi privit în exclusivitate drept formă verbală nominală și, implicit, nepredicativă, iar tratamentul său sintactic, sub aspectul valorii sale predicative sau nepredicative, trebuie privit și el diferențiat, avînd ca temei criterii (morfologice și sintagmatice) precise.

Considerăm că infinitivul dobîndește valoare predicativă:[27]

1. cînd, la nivelul propoziției, intră în relație cu un N_1[28] propriu lui[29], care poate fi:

a) exprimat:

...îi arată conacul..., în care locuia arendașul Cosma Buruiană și care fusese casă de argați înainte de a se fărâmiți **domeniul.** L. Rebreanu, R.I.,p.71.

Colonelul a fost omorît în zorii zilei, cu cîteva clipe înainte de a vedea **noi**... *pe inamic*... Camil Petrescu, U., p. 264.

b) neexprimat:

Ia să mai meargă la cizmar cu ea, înainte de a se strica (pingeaua) *mai rău.* L. Rebreanu, R.I,p.55.

El procură fiecăruia tihnita mulțumire sufletească de a se ști (fiecare) *superior.* Camil Petrescu, U.,p.294.

2. cînd, la nivelul frazei, predicatul regent, verbal sau nominal, este impersonal și, ca urmare, N_1 — numai al infinitivului — poate fi:

---

[24] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 115.

[25] Cf. B. Dimand, *op. cit.;* I. Iordan, *op. cit.*, p. 417. și M. Vulpe, *Repartiția geografică a construcțiilor cu infinitivul și cu conjunctivul in limba română,* în FD, V, 1963.

[26] Cf. Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 117.

[27] Construcțiile de tipul *are cine te hrăni* etc. nu le luăm în discuție, întrucît pe acestea le considerăm rezolvate de Ion Diaconescu (vezi *Propoziția relativă infinitivală,* în AUB, 16, 1967, p. 147—155).

[28] Pentru accepțiunea în care folosim termenul N_1, vezi D. D. Drașoveanu, *O clasificare a cazurilor, cu aplicare în problema posesivelor,* în CL, **XIV**, (1969), nr. 1, p. 77—81.

[29] Considerentele gramaticale privitoare la condiționarea valorii predicative prin existența unui N_1 le-am expus în *Gerunziul...*, p. 113—114.

a) exprimat:[30]

O să-ți fie groază a mai ieși **tu** *noaptea la uliță.* I. Slavici, P.,p.90.

b) neexprimat:

A încasa (eu) *rata a doua..., a aranja* (eu) *cu Dumescu... polița... erau treburi care...*[31] L. Rebreanu, R. I., p. 38.

Era nevoie a cumpăra cai din staturile vecine. C. Negruzzi, I., p. 36.

Infinitivul este substituibil și în această situație cu conjunctivul, subiectul rămînînd nedeterminat.[32]

3. cînd numele predicativ (Np) este raportat la un N_1, propriu sau coincident[33] cu al predicatului („independent"[34]) la mod personal propriu-zis, printr-un auxiliar sintactic (Vc_2) la infinitiv:

Ca și celălalt, Timurlenc... nu părea a fi decît **un vîrtej** *de distrugere.* M. Sadoveanu, V.,p.23.

Așa că Domnul meu nu încetează, cît îi stă sus fruntea, de a fi **soldatul** *lui Dumnezeu.* M. Sadoveanu, V.,p.175.

4. cînd numele predicativ mijlocit de un Vc_2 (la infinitiv) apare drept propoziție subiectivă[35] (cu subiect exprimat sau neexprimat) a unui predicat regent impersonal:

A fi *cineva* **autor** *în veacul nostru nu e o meserie* **cu** *care să se hrănească. Heliade,* O.I., p.253.

A deveni campion *nu-i ușor.*

5. cînd apare cu valoare de imperativ,[36] afirmativ sau negativ, comunicarea avînd caracter general și impersonal:

A nu se trece *strada la semnalul roșu!*

A nu călca *iarba!*

Infinitivul în propozițiile imperative poate fi substituit atît cu conjunctivul, cît și cu imperativul.

Infinitivul în situațiile descrise la *2. a, c, 3.* și *4.* apare, în limba contemporană, deosebit de rar,[37] manifestîndu-se tendința de a fi înlocuit de conjunctiv, care s-a impus în aceste situații în defavoarea infinitivului.

În afara situației de sub 5, infinitivul unui verb autosemantem apare ca mod personal (predicativ) dependent — ca și gerunziul —, deoarece numai în relație cu un alt predicat „independent" și raportat la un N_1

---

[30] Cazurile acestea sînt extrem de rare.

[31] Exemplu citat și în *Gramatica Academiei,* ed. II, vol. I, p. 224.

[32] Pentru exprimarea subiectului nedeterminat, vezi *Gramatica...,* vol. II, p. 93—94.

[33] Motivele care ne-au determinat să considerăm că predicatul nominal II poate avea subiect coincident cu al regentei le-am expus în *Gerunziul...,* p. 115—116.

[34] Folosim termenul *independent* pentru propozițiile al căror predicat este exprimat prin mod personal propriu-zis.

[35] L. Iacob se ocupă de aceste construcții (vezi *Precizări în legătură cu delimitarea subiectului în propoziție,* în LR, **VII** (1958), nr. 2, p. 52), dar — spre deosebire de noi — le consideră nepredicative.

[36] Situație menționată și de *Gramatică...,* vezi vol. I, p. 227 și Ion Diaconescu, *Observații...,* p. 119.

[37] Într-o fază mai veche a limbii, fenomenul a fost încă frecvent.

propriu lui[38] dobîndeşte această valoare, a cărei „actualizare“ este, prin urmare, sintactic condiţionată.

Cînd însă infinitivul verb autosemantem se referă la subiectul predicatului „independent“, el îşi menţine valoarea de mod nepersonal (generalizată în gramatici), întrucît referirea lui la N_1 este pur logică şi nu se materializează prin prezenţa indicilor gramaticali, ca în cazul conjunctivului, a cărui desinenţă personală indică subordonarea sa faţă de N_1 neexprimat. În aceste împrejurări, infinitivul are valoarea unei părţi secundare de propoziţie, raportîndu-se la N_1 doar prin intermediul predicatului şi prezentînd, din punct de vedere gramatical, exact aceeaşi situaţie pe care o au toate complementele şi atributele. Or, acestea fiind dependente de predicat, iar predicatul de subiect, ele se referă indirect (!) la acesta din urmă (organizîndu-se în jurul acestui „nucleu“ al propoziţiei), fără ca referirea să fie gramatical marcată.

Subordonarea propoziţiilor infinitivale dependente se realizează fie prin morfemul modal *a*, fie cu ajutorul elementelor relaţionale, de tip subordonator, pe care le găsim şi în cazul conjunctivului, cu singura deosebire că, în locul morfemului modal al infinitivului, ele se combină cu morfemul *să* (*Nimic nu e mai plăcut* **decît a citi** *o carte bună* = **decît** să **citeşti . . .**).

Propoziţiile infinitivale notate la 5 sînt independente, ele nepresupunînd existenţa vreunui predicat supraordonat. Independenţa infinitivului predicat se explică prin aceea că apare în locul imperativului (sau al conjunctivului cu valoare de imperativ), care, din punct de vedere gramatical, constituie un enunţ nesubordonat.

Funcţiile sintactice[39] ale propoziţiilor infinitivale dependente sînt în general identice cu acelea ale propoziţiilor cu predicatul la conjunctiv.

În concluzie reţinem:

1. Forma invariabilă a infinitivului nu anulează în toate împrejurările capacitatea sa de a dobîndi valoare de mod personal.

2. Din punct de vedere sintactic, valoarea infinitivului trebuie privită diferenţiat.

3. Infinitivul este predicativ (predicat dependent) cînd se află într-una din relaţiile:[40]

a) $[S_1(a \leftrightarrow b) \sim P_1(V \leftrightarrow N)] \approx [S_2(a \leftrightarrow b) \sim P_2]$

b) $[P_1(V \leftrightarrow N)\ I] \approx [S_2(a \leftrightarrow b) \sim P_2]$

c) $[S_1 \leftrightarrow S_3\ (a \leftrightarrow b) \sim P_1(V \leftrightarrow N)] \approx [S_2 \leftrightarrow S_3(a \leftrightarrow b) \sim Vc_2 \rightarrow Np]$

d) $[P_1(V \leftrightarrow N)\ I] \approx [S_2(a \leftrightarrow b \leftrightarrow c) \sim Vc_2 \rightarrow Np]$

e) $[S_2(c) \sim P_2\quad (V \leftrightarrow N)]$

---

[38] Exceptînd situaţiile descrise la *3* şi *4*.

[39] Problema se situează în afara obiectivelor urmărite aici de noi, de aceea nu le luăm în discuţie. Vezi, în acest sens, Ion Diaconescu, *art. cit.*, p. 120—121.

[40] Pentru simboluri, vezi *Gerunziul . . .*, p. 118. Aici mai adăugăm: V = verbal; N = nominal; I = impersonal.

4. Dacă trăsăturile relațiilor *a, b, c, d, e* nu se realizează, infinitivul este mod nepersonal (nepredicativ), avînd rolul unei părți secundare de propoziție.

5. Din *1, 2, 3 a, b, c, d, e* și *4* rezultă că infinitivul scurt (ca și gerunziul) trebuie tratat atît la sintaxa frazei, cît și la cea a propoziției.

ИНФИНИТИВ – „ЗАВИСИМОЕ" СКАЗУЕМОЕ

(Резюме)

Автор обсуждает аспект многочисленных вопросов, поднимаемых инфинитивом в румынском языке, а именно аспект его предикативной способности, ограниченной и определенной контекстом.

Автор статьи показывает, что глаголы в инфинитиве надо рассматривать дифференцированно, что это наклонение нельзя считать исключительно неличным (непредикативным) и, следовательно, существуют контекстные положения , в которых глаголы в инфинитиве приобретают роль сказуемого, а именно „зависимого сказуемого".

L'INFINITIF — VERBE „DÉPENDANT"

(Résumé)

L'auteur discute un aspect des nombreux problèmes posés par l'infinitif roumain, à savoir celui de sa capacité prédicative, limitée et déterminée par le contexte.

De l'étude il résulte que les verbes à l'infinitif doivent être interprétés d'une façon différenciée, que ce mode verbal ne peut être considéré comme exclusivement non-personnel et que, par conséquent, il y a des situations contextuelles dans lesquelles les verbes à l'infinitif acquièrent un rôle de verbe „dépendant".

UN PROCEDEU STILISTIC AL EXPRIMĂRII ORALE VALORIFICAT ÎN STILUL ARTISTIC

C. MILAŞ

Contribuţiile din ultimul timp scot în evidenţă faptul că procesul comunicării lingvistice se realizează pe baza unui complex de funcţii ale codului — limba — care concură la transmiterea în condiţii optime a mesajului. Comunicarea, orală sau scrisă, deşi implică întregul complex de funcţii, nu valorifică simultan în măsură egală toate funcţiile limbii, ci, avînd în vedere mesajul concret, una dintre funcţii reprezintă dominanta, avînd rol preponderent, celelalte nemaiavînd decît o participare secundară[1].

Întrucît lingvistica studiază mecanismul comunicării prin limbă, şi cum orice act de vorbire presupune o serie de factori constitutivi (emiţător, receptor, cod etc.) care determină, în ultimă analiză, funcţiile limbajului, urmează că cercetarea lingvistică trebuie să cuprindă toate funcţiile limbii, ca manifestări concrete, individuale, ale comunicării, chiar dacă unele funcţii, de pildă cea poetică, prezintă elemente care depăşesc limitele lingvisticii, intrînd în sfera semioticii generale[2].

Este evident că în orice comunicare se manifestă alături de alte funcţii şi cea expresivă (poetică) a limbii printr-o anumită doză de expresivitate care poate varia de la gradul zero spre un grad maxim[3]. Deci funcţia poetică se regăseşte atît în vorbire (exprimarea orală), cît şi în scriere (exprimarea scrisă). Aspectele (scris şi oral) ale comunicării, deşi sînt în raport de intercondiţionare, prezintă caracteristici distincte generate de condiţiile specifice în care se realizează fiecare aspect.

Exprimarea orală este mai mobilă, ea oferind spontaneităţii vorbitorului posibilităţi mult mai largi de a se desfăşura decît cea scrisă. Libertatea de mişcare a vorbitorului în mînuirea instrumentului său lingvistic

---

[1] Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, culegere de articole, Bucureşti, 1964, p. 88.

[2] Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, p. 84.

[3] Cf. Ion Coteanu, *Locul stilului artistic în limba literară*, în „Limba română", **X**, 1961, nr. 2, p. 146.

— limba — este superioară, întrucît acesta are libertatea de a adapta mijloacele lingvistice la scopul imediat (momentan) al comunicării, sacrificînd ceea ce i se pare inutil în împrejurările concrete ale actului vorbirii. În exprimarea scrisă libertatea de mişcare este îngrădită de o serie de canoane cu misiunea de a suplini rolul unor factori existenţi obiectiv în exprimarea orală (gestul, situaţia, intonaţia[4]), dar care dispar în cea scrisă. În stilul artistic, de exemplu, libertatea de mişcare este mult limitată şi de caracteristica numită permanenţa mesajului[5] al cărei efect în exprimarea orală este incomparabil diminuat[6].

De aici decurge o anumită inegalitate în ce priveşte raporturile de interferenţă dintre cele două aspecte. Exprimarea scrisă preia („împrumută") cantitativ mai mult din exprimarea orală; procesul invers, de la scriere spre vorbire, este, din acest punct de vedere, mai puţin important, întrucît inovaţiile[7] sînt net superioare, cantitativ, în exprimarea orală în raport cu cea scrisă. Este adevărat că elementele selectate din exprimarea orală, o dată intrate în stilul artistic, primesc de multe ori funcţii şi valori stilistice necunoscute sau, cel puţin, nerelevate pînă atunci, dar acest lucru nu infirmă potenţele lor expresive anterioare. În fond tocmai valoarea expresivă favorizează extinderea lor şi în stilul artistic, unde fenomene lingvistice aparţinînd anterior altei variante stilistice a limbii, „populare" sau „regionale", pot primi treptat statutul de „literare".

În cele ce urmează ne vom opri asupra unui procedeu stilistic, specific sintaxei vorbite, intrat deja în patrimoniul creaţiei culte, ceea ce a avut consecinţe pozitive asupra potenţelor expresive ale acestuia, anume îmbinările sintactice de tipul: pronume interogativ-relativ + a şti + pronume (adjectiv) sau adverb relativ ⟷ (*cine ştie cine,... ce,... care,... unde* etc.).

Îmbinările sintactice de acest tip sînt rezultatul unui proces complex a cărui desfăşurare a fost favorizată de dubla funcţie sintactică a pronumelor şi adverbelor relative[8].

De remarcat este modul cum, pe baza posibilităţilor pe care sistemul de funcţionare a limbii le oferă, vorbitorii, în procesul comunicării, adap-

---

[4] Semnele grafice utilizate tocmai în scopul suplinirii caracteristicilor oralităţii, [!] de exemplu, realizează acest lucru cu totul aproximativ.

[5] Cf. Michael Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică*, culegere de articole, Bucureşti, 1964, p. 65, 67.

[6] Permanenţa mesajului acţionează şi în exprimarea orală, bineînţeles, în funcţie de varianta stilistică a limbii. Limitele impuse de permanenţa mesajului apar mai evident în creaţia artistică populară, dar şi aici libertatea de inovaţie, de adaptare a formei şi conţinutului comunicat este destul de mare, pe cînd în creaţia cultă, o dată procesul creator încheiat, schimbarea este, practic, interzisă.

[7] Avem în vedere inovaţiile cu tendinţă de generalizare sau care devin, cel puţin, colective, în opoziţie cu inovaţiile din stilul artistic care rămîn, în majoritatea lor covîrşitoare, individuale.

[8] În esenţă structurările noastre reprezintă una din formele de manifestare a principiului economiei lingvistice, întrucît nu e vorba de o îmbogăţire a limbii cu material lingvistic nou, ci numai de o reorganizare a expresiei — deci formală — în scopul de a exprima un conţinut semantic nou, eventual nuanţe semantice noi sau care, anterior, erau exprimate mai confuz.

tează mijloacele lingvistice la necesitățile impuse de transmiterea informației, ceea ce duce treptat la crearea unor noi mijloace de expresie, cum sînt îmbinările citate. Ele reprezintă, în fapt, numai o reorganizare a materialului existent în limbă, o nouă posibilitate de dispunere sintagmatică a acestuia. În esență, fenomenul sintactic în discuție, așa cum apare în limba actuală, privește procesul de perfecționare și amplificare a valorilor expresive, sesizabil în textele de limbă română — de la cele vechi spre cele actuale —, ale modalității de construire a propoziției interogative indirecte. Întrucît stabilirea vechimii acestei modalități din sintaxa limbii române nu intră în obiectul lucrării de față, ne vom limita numai la menționarea acelui stadiu din dezvoltarea ei care a permis ulterior, prin reorganizare sintagmatică, crearea unei îmbinări cu funcții semantice și stilistice deosebite. Concret, este vorba de posibilitatea pe care o au vorbitorii de a omite, în anumite condiții sintactice, verbul propoziției interogative indirecte. Condiția primordială este ca interogativa indirectă să fie așezată înaintea regentei sale. La cronicari, de pildă, aceasta este topica preferată: **Pricina pentru ce** — *nu să găsește scris nici de ai noștri, nici de striini* (p. 227)[9]; ... *l-au mazilit și l-au trimis surgun la Eghipet* — **pentru ce nu să știe,** *că nimeni n-au scris* (p. 290); ... *și i-au tăiat nasul,* **den ce pricină noi nu știm** (p. 406).

Deși trunchiat, un asemenea enunț este decodat cu ușurință grație dublei funcții sintactice a pronumelor și adverbelor relative cu care se introduce interogativa indirectă al cărei predicat este omis. Pronumele și adverbele respective avînd și funcție de conective cu regim verbal personal[10] cer după ele un asemenea verb. Exprimarea orală permite vorbitorilor ca pornind de la dubla funcție sintactică a pronumelor și adverbelor relative să suprime verbul pe care ele îl cer în mod normal, transformînd astfel funcția relațională a acestora într-una de evocare, de sugerare a verbului omis, și, cum exprimarea orală implică, de obicei, dialogul, acesta devine mediul cel mai favorabil pentru subînțelegerea verbului respectiv. (— *Știi ce face?* — *Nu știu ce face* sau *Nu știu ce* ...). Omisiunea verbului regizat de relativele în discuție este normală și în spiritul limbii. Însăși absența verbului obligă la subînțelegerea sa, fiind ușor sesizată de orice vorbitor (și completată mental), încît nu dăunează comunicării, ci, dimpotrivă, accelerează ritmul ei. Funcțiile stilistice, cum reiese din exemplele citate mai sus, sînt încă relativ sărace. Ulterior însă, succesiunea: pronume (adverb) relativ [verb subînțeles] + verbul regent al interogativei indirecte (de obicei, un verb de informare[11]) a fost modificată. Astfel, s-a renunțat la omiterea verbului subordonatei în favoarea exprimării sale concrete în enunț. Dar ceea ce constituie originalitatea

---

[9] Exemplele ilustrative sînt excerptate din antologia *Cronicari munteni*, ediție îngrijită de Mihail Gregorian, studiu introductiv de Eugen Stănescu, București, 1961. Paginația dată în paranteză trimite la vol. I al acestei antologii.

[10] Cf. D. D. Drașoveanu, *Observații asupra cuvintelor relaționale*, în „Cercetări de lingvistică", **XIII, 1968, nr. 1**, p. 21.

[11] Cf. și Rodica Ocheșeanu, *Observații asupra propoziției interogative indirecte*, în *Studii de gramatică*, vol. III, București, 1961, p. 154.

modificării este aşezarea verbului regizat la stînga verbului regent, iar a conectivului în dreapta celor două verbe, ajungîndu-se la o dispunere sintagmatică de tipul: verb regizat + verb regent + element subordonator *face (nu se) (cine) ştie ce,... care,... unde*... Funcţia de conectiv a relativului final trimite la un verb. Întrucît în enunţul nostru ocurenţa altui verb în afara celui iniţial *(a face)* după relativul *ce* etc. este imposibilă[12], urmează că *a face* reprezintă verbul cerut de conectivul respectiv care, în acest caz, îl regizează de la stînga la dreapta[13].

S-au format astfel ceea ce *Gramatica limbii române* numeşte „expresii cu sens nehotărît", denumire pe care o putem accepta numai pentru unul din aspectele sintagmatice ale îmbinărilor sintagmatice în discuţie. Avînd în vedere dubla funcţie sintactică a relativelor (pronume, adverbe), îmbinările sintactice pe care le formează acestea cu verbul *a şti* pot fi considerate, după părerea noastră, expresii[14] sintactice dubitative numai dacă relativele îşi pierd calitatea de conective, funcţionînd numai ca adverbe sau pronume, fie şi cu valoare adjectivală. În asemenea cazuri ele se raportează la un substantiv ca în: *înaintaşii noştri fac centrări* **fără cine ştie ce şanse de reuşită**; *vorbim de un lucru* **fără cine ştie ce importanţă.**

Dacă însă îmbinările sintactice *cine ştie ce, care* etc. regizează un verb ca în exemplele: *şi-mi spunea că* **cine ştie ce va mai face**; *Nu-i păsa lui* **de nu ştiu cine ar fi fost**[15], dată fiind menţinerea funcţiei de conective a relativelor, credem că e preferabil să considerăm îmbinările în discuţie construcţii sintactice dubitative.

Construcţiile sintactice dubitative *cine ştie,... cine,... ce,... unde* etc. pot fi urmate atît de propoziţii necircumstanţiale, cît şi de propoziţii circumstanţiale. Dar indiferent de felul propoziţiilor introduse, construcţiile dubitative s-au specializat pentru exprimarea unui conţinut semantic foarte complex cuprinzînd, printre alte valori, imposibilitatea, mimată sau reală, a vorbitorului de a concretiza logic agentul sau obiectul acţiunii, modalitatea acesteia sau, dimpotrivă, posibilitatea realizării unei largi perspective temporale şi spaţiale etc. Din punct de vedere stilistic, ele reprezintă unul din cele mai importante mijloace sintactice de care dispune subiectul vorbitor pentru a realiza ceea ce Boris Cazacu numeşte

---

12 Enunţuri ca **face cine ştie (nu se ştie) ce vorbeşte, merge, scrie* etc. nu sînt reperabile în limba română.

13 Pentru legătura sintactică de la stînga la dreapta, v. D. D. Draşoveanu, *Legături sintactice de la stînga la dreapta*, în „Cercetări de lingvistică", **XIV**, 1969, nr. 2, p. 245—246.

14 Asupra noţiunii de expresie, v. Florica Dimitrescu, *Locuţiunile verbale în limba română*, Bucureşti, 1958, p. 62 şi urm. Expresiile sintactice dubitative pot fi chiar substantivate prin articulare nehotărîtă, cum apar de ex. la Eminescu *„... e un nu ştiu ce şi un nu ştiu cum"*.

15 Petre Ispirescu, *Opere*, Bucureşti, 1969, ediţie îngrijită, note şi variante, glosar şi bibliografie de Aristiţa Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, vol. I, p. 173.

mesaj deschis[16], lăsînd interlocutorului libertatea aproape nelimitată pentru închiderea acestuia. Acest mijloc preluat, și exploatat în stilul artistic, a fost transformat de scriitori într-o subtilă posibilitate de sugerare a oralității. Ion Creangă, deși nu este unicul, integrîndu-se vorbirii, redă în scris ritmul și fluența acesteia relevînd o dată mai mult rafinatul său simț al limbii. Pentru a sugera intonația adecvată a îmbinării *cine știe cum*, Creangă o rupe de verbul regizat, dîndu-i astfel o existență „autonomă" care-i potențează expresivitatea prin posibilitatea laxă pe care o oferă lectorului de a completa enunțul prin actualizarea valenței relaționale a adverbului *cum*: ... *și pînă să mă ajungă*, eu de frică, cine știe cum, am izbutit de m-am îngropat (*Opere*, vol. I, p. 156)[17]. Creangă, intuind diferențele intonaționale cele mai fine, opune variantele care conțin pronumele *cine* (cu valoare exclamativă: *cine știe ce*, ... *cum* etc.) variantelor din care acesta lipsește, obținînd o variație a tonalității extrem de subtilă, cu coborîșuri și urcușuri line, întrerupte brusc, în momente neașteptate, realizînd un zigzag care înregistrează aproape de perfecțiune curbele intonației vorbirii reale. Iată două exemple: ... *și după ce facem noi trebușoara asta*, **nu știu cum**, *mătușa se încîlcește prin cînepă* (p. 180)[18]; *Dar cînd auzeam de legănat copilul*, **nu știu cum îmi venea** (p. 187)[19].

Actualizarea legăturii de la stînga la dreapta, prin implicațiile pe care le aduce în organizarea lingvistică a enunțului, sporește la maximum expresivitatea acestuia, mai ales în cazul circumstanțialelor, unde caracterul deschis al mesajului realizează o perspectivă cu limite foarte vagi sau chiar nelimitată în timp și spațiu. Absența unor jaloane care să segmenteze extinderea spațială-temporală, s-o fragmenteze, și astfel s-o concretizeze, facilitează trecerea graduată de la prezentul temporal și local spre adîncimi imemoriale, infinite, aproape de necuprins cu mintea omenească, încît, la anumite proporții, perspectiva reală atinge perspectiva ireală, fantastică. Frecvența mare a structurilor lingvistice menționate, în literatura cu caracter istoric sau în aceea care prezintă eroi și evenimente hiperbolizate atestă tocmai această capacitate de sugestionare a mijloacelor discutate. Reținem aici cîteva exemple grăitoare: *Era unul dintre semnele de vestire a vremii. Căci astfel de stîlpi și astfel de roți se ridicau din deal în deal, cu vedere de pe o movilă mai înaltă la o alta* **de cine știe de pe unde**[20]. *Îmi vorbi apoi despre feluritele soiuri de rațe sălbatice, de la cele mai mititele și iuți ca rîndunelele, care trăiesc la vadurile Moldovei, pînă la Gotce și alte soiuri mari și rare, care vin numai primăvara de prin depărtate smîrcuri*, **cine știe de unde**, *de la marginea*

---

[16] Cf. Boris Cazacu, *Mesaj poetic închis și mesaj poetic deschis (Pe marginea operei lui Tudor Arghezi)*, în „Studii și cercetări lingvistice", **XIX**, 1968, nr. 5, p. 463—467.

[17, 18, 19] Ion Creangă, *Opere*, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș. Studiu introductiv de **Iorgu** Iordan, București, 1970, vol. I. Citatele sînt selectate în succesiune de la p. 156, 180 și 187.

[20] Cf. Eugen Boureanu, *Vijelia, București*, 1969, p. 67.

lumii[21]. *Adică nu l-a zidit, ci l-a renoit, că de zidit* **a fost zidit de nu ştiu cîţi amar de ani**[22].

Desigur, nu se poate face abstracţie de aportul semantic al diferitelor unităţi lexicale din componenţa unui context sau altul în care apar construcţiile noastre în ce priveşte expresivitatea. Dar se vede clar în exemplele citate rolul important pe care-l are structurarea lingvistică a expresiei.

Construind, de exemplu, segmentul cuprins în ultimul citat într-o manieră care să urmărească în special comunicarea ideii ce stă la baza lui *nu ştiu de cîţi amar de ani a fost zidit,* se observă sărăcirea substanţială a expresivităţii. Accentul principal, în acest caz, cade pe negarea verbului regent, prin care se recunoaşte o anumită ignoranţă în ce priveşte vechimea construcţiei. Expresivitatea se relevă acum numai prin îmbinarea sintactică cu valoare superlativă *amar de ani.* În structura din text însă, intercalarea verbului între prepoziţia *de şi* adjectivul relativ *cîţi,* provoacă deplasarea accentului spre relativ, slăbind prin aceasta poziţia verbului, care pare comprimat între *de* şi *cît,* încît se creează impresia că nu se mai insistă atît asupra ignorării de către vorbitor a unei anumite realităţi, ci asupra vechimii impresionante a construcţiei, căci această idee apare în prim plan. Aşezarea verbului regizat prin *de cîţi* la stînga verbului regent augmentează această impresie datorită aparentei rupturi a legăturii dintre *a fost zidit* şi adjectivul relativ (*de cîţi*), reliefîndu-se mai pregnant valoarea adjectivală a pronumelui, cu nuanţă superlativă[23], susţinută sau, mai bine zis, impregnată cu această valoare, în contextul nostru, de îmbinarea *amar de ani.*

În concluzie subliniem caracteristica esenţială a construcţiilor sintactice dubitative *cine ştie cine, ... ce, ... unde* etc., faptul că acestea s-au specializat pentru exprimarea sintactică a unor valenţe stilistice complexe, în special pentru a marca nedeterminabilul semantic, în conformitate cu intenţia sau imposibilitatea subiectului vorbitor de a preciza agentul, pacientul sau circumstanţele acţiunii.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ УСТНОГО ВЫРАЖЕНИЯ, ИСПОЛЬЗОВАННЫЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ

(Резюме)

Автор занимается аспектом интерференции между стилями румынского языка. Выявляется сложный и постоянный процесс обогащения стилистических возможностей, а также возможностей синтаксической организации языка путем перераспределения содержащихся

[21] Cf. M. Sadoveanu, *Opere*, vol. 7, p. 309.

[22] Cf. Ion Popovici-Bănăţeanu, *Din lumea meseriaşilor*, Bucureşti, 1909, p. 166.

[23] În legătură cu această valoare, v. bogatele observaţii făcute de Gh. N. Dragomirescu şi Maria Gabrea, în *Soluţii şi observaţii privitoare la analiza frazelor propuse*, „Limba română", XII, 1963, nr. 5; XIV, 1965, nr. 1, p. 113—117.

в нем элементов. В этом смысле автор описывает относительно неизвестный синтактический факт: *синтаксические конструкции, выражающие сомнение*, исходя из их начальной стадии — косвенные вопросительные предложения (конструкции типа *cine știe cine, cine știe ce, ... unde*).

Новая синтаксическая организация обладает более разнообразным диапазоном выразительных стилистических возможностей, благодаря тому, что, с точки зрения конотации, она предоставляет говорящему почти неограниченную свободу дополнять и толковать семантическое содержание сообщения.

UN PROCÉDÉ STYLISTIQUE DE L'EXPRESSION ORALE VALORIFIÉ PAR LE STYLE ARTISTIQUE

(Résumé)

Dans cette étude l'auteur relève un aspect de l'interférence des styles de la langue roumaine. On met en relief le processus complexe et continu d'enrichissement des potentialités stylistiques et de celles d'organisation syntaxique de la langue par une rédistribution des éléments qu'elle contient. En ce sens, l'auteur choisit et décrit un fait syntaxique relativement inédit: les *constructions syntaxiques dubitatives*, partant du stade incipient de celles-ci — les propositions interrogatives indirectes — (constructions de type *cine știe cine, cine știe ce, ... unde*).

La nouvelle organisation syntaxique possède une gamme beaucoup plus variée de possibilités stylistiques, expressives, grâce au fait que, du point de vue conotatif, elle laisse au parleur la liberté, presque sans limites, de compléter et interpréter le contenu sémantique du message.

PROBLEMA CLASIFICĂRII TOPONIMELOR ROMÂNEŞTI DUPĂ ORIGINE

E. JANITSEK

1. La baza diferitelor clasificări ale numelor topice stau criterii care corespund dintr-un anumit punct de vedere analizei toponimelor unei regiuni sau ale unei ţări. Astfel, tipurile de clasificare a numelor topice pot fi diferite, deoarece şi scopurile clasificării sînt deosebite.

Cu toate acestea, în literatura de specialitate s-au cristalizat două tipuri principale de clasificare, la baza cărora stau ori criterii semantice ori criterii formale.

Gruparea toponimelor după criteriul semantic este folosită, în afară de lingvişti, îndeosebi de către istorici, geografi şi etnografi, avînd ca scop elucidarea, clasificarea sensurilor actuale sau istorice ale numelor topice, iar această clasificare este legată de studiul semantic şi etimologic al toponimelor[1].

Gruparea toponimelor, după formanţi gramaticali, se foloseşte în primul rînd de lingvişti, mai puţin de istorici, deşi nu se poate nega valoarea acesteia pentru cercetările istorice. Acest tip de clasificare ne oferă o serie de date valoroase despre formarea şi înrudirea numelor topice, ceea ce reprezintă o importanţă deosebită în domeniul cercetării toponimelor care şi-au pierdut conţinutul semantic[2].

---

[1] Clasificarea semantică se foloseşte frecvent în diferite lucrări de toponimie, ca de pildă: Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti, 1963; G. Kisch, *Siebenbürgen im.Lichte der Sprache*, Sibiu, 1929; G. Kisch, *Das Banat im Spiegel der Sprache*, Timişoara, 1928; I. A. Candrea, *Probleme de toponimie*, Bucureşti, 1931; Şt. Hrabec, *Nazwy geograficzne Huculszczyzny*, Cracovia, 1950 etc. Elemente din acest sistem de clasificare se pot găsi şi în lucrările lui N. Drăganu şi Al. Conea. Pentru elaborarea metodologiei acestei clasificări a se vedea W. Taszycki, *Klasyfikacja słowiańskich nazw miejscowych znaczeniowa a formalna*, în *Slawische Namenforschung*, Vorträge auf der II Arbeitskonferenz der onomastischen Kommission bei Internationalen Slawistenkomitee in Berlin vom 17 bis 20 oktober 1961, Akademie Verlag, Berlin, 1963, p. 1—6.

[2] În literatura de specialitate românească E. Petrovici îmbină cu succes clasificarea toponimelor după formanţi cu cea după origine, ca de exemplu: *Toponime de origine slavo-bulgară pe teritoriul României*, *Toponymes roumains d'origine slave présentant le groupe „voyelle + nasale" pour sl. comm.* *ǫ, *Toponime sud-*

Noi considerăm ca un tip de clasificare foarte util şi important, gruparea numelor topice după originea lor, deşi în literatura de specialitate încă nu şi-a ocupat locul cuvenit. Apreciem că această clasificare este primordială şi trebuie să preceadă celorlalte două. Problema de bază a acestei clasificări este stabilirea limbii poporului care a creat iniţial toponimul cercetat şi determinarea căilor lui de pătrundere în limbă.

2. Scopul lucrării noastre este de a grupa numele topice româneşti după originea lor. Condiţia principală a acesteia este clarificarea noţională a termenilor *toponim românesc* şi *origine* în onomastică. Întrebarea este: ce se înţelege prin termenul toponim românesc, care sînt prin urmare acele nume topice (deci o parte a numelor proprii) care aparţin unei limbi, în cazul de faţă limbii române. Pentru o rezolvare justă a acestei probleme se poate porni numai de la premise lingvistice. Se ştie că fondul lexical al unei limbi într-o perioadă dată constă din totalitatea cuvintelor comune împreună cu toate numele proprii, folosite în acel interval de timp. În fondul lexical, numele proprii (printre care şi numele topice), ca şi cele comune, pot avea diferite valori; ele pot fi folosite pe tot teritoriul lingvistic sau numai în unele regiuni ale acestuia, ele pot fi cunoscute de toţi purtătorii limbii sau numai de un colectiv mai redus, ca de exemplu, în cazul toponimelor, cunoscute numai de populaţia unei localităţi. Astfel, unele nume topice pot ocupa loc central în fondul lexical sau altele pot fi situate la periferia acestuia, ca şi cuvintele comune dialectale sau profesionale.

Este însă cert că toate cuvintele comune — fie ele literare, dialectale, regionale sau profesionale, folosite de purtătorii unei limbi — aparţin limbii respective. De asemenea, toate numele proprii, printre care şi toponimele, folosite într-o limbă, fie ele în general cunoscute, sau mai puţin cunoscute, intră în vocabularul limbii respective.

Analizînd fondul lexical al unei limbi, se poate stabili că şi originea cuvintelor este diferită. O mare parte a vocabularului o constituie cuvintele băştinaşe, iar cealaltă parte o formează cuvintele împrumutate din alte limbi, fie ca împrumuturi vechi, fie ca neologisme. Aceasta este caracteristică şi numelor topice, care, de asemenea, constituie o parte a fondului lexical al limbii.

Ţinînd seama de cele spuse mai sus, se pot stabili următoarele: toate toponimele folosite de poporul român — indiferent de originea, de aspec-

---

slave occidentale în Oltenia, *Românii creatori de toponime „slave"*, în *Studii de dialectologie şi toponimie*, Bucureşti, 1970, p. 173—194, 195—202, 255—263, 292—304; *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimice prezentînd* **h** *provenit din* **g**, în RS, **IV**, 1960, p. 41—63 şi *II. Toponimice cu polnoglasie*, în RS, **VI**, 1962, p. 5—17. Studiul lui Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, consacră un capitol clasificării toponimelor româneşti pe baza formanţilor gramaticali. Despre teoretizarea acestui tip de clasificare au scris, printre alţii, St. Rospond, *Klasyfikacja strukturalno-gramatyczna słowiańskich nazw geograficznych*, Wrocław, 1957, şi W. Taszycky, *op. cit.* În studiile toponimice contemporane acest tip de clasificare este frecvent folosit; ca un exemplu merituos putem aminti lucrarea lui V. N. Trubačov, *Lingvističeskij analiz gidronimov Verchnego Podneprov'ja*, Moscova, 1962.

tul lor lingvistic sau de răspîndirea lor teritorială — constituie o parte integrantă din vocabularul limbii române, deci ele sînt, toate, nume topice româneşti.

3. Revenind la clasificarea numelor topice româneşti după originea lor, mai avem de clarificat accepţiunea termenului de *origine* în lingvistică, în general, şi în onomastică, în special.

În literatura de lingvistică generală românească menţionăm în această privinţă opinia profesorului I. Pătruţ[3], care arată în mod convingător că noţiunea de origine în lingvistică, îndeosebi în lexicologie, are două sensuri, adică originea cuvintelor într-o limbă poate fi studiată pe planuri diferite[4].

Cercetarea originii cuvintelor comune pe un plan mai general, mai extins, înseamnă a studia cuvîntul în toate limbile prin care a trecut, pînă la izvorul lui. Aşadar, cuvîntul trebuie să fie examinat de la sursa sa sigură (sau presupusă), deci de la limba în care a apărut prima dată. Apoi cuvîntul se studiază treptat (ţinînd seama şi de modificările morfonologice şi semantice) în fiecare limbă prin care a trecut, în procesul contactelor lingvistice, pînă la limba cercetată.

Pe planul restrîns, cercetătorul caută numai sursa (limba) imediată, directă — de fapt, *originea reală* în privinţa limbii cercetate — din care limbă a fost împrumutat cuvîntul de pe o anumită arie lingvistică[5]. Avînd în vedere că numele proprii aparţin şi ele fondului lexical al unei limbi şi au aceeaşi comportare generală ca şi cele comune, problema originii lor este identică. Totuşi, numele proprii, îndeosebi toponimele, au şi unele trăsături specifice, care provin din funcţiunea lor deosebită, adică din poziţia onomasticii în cadrul lexicologiei. Dar acestea nu afectează, în esenţă, identitatea problemei originii.

În această privinţă se pot deosebi trei categorii de nume topice:

a) Toponime, create de poporul a cărui toponimie se studiază, provenite din apelative sau nume de persoane existente (ori care au existat în trecut) în limba acestuia[6]. Înşirăm ca exemple următoarele nume topice româneşti: *Valea Adîncă*[7], *Dealu Izvorului*[8], *Bucureşti*[9] < numele de persoană *Bucur*+suf. *-eşti* etc.

b) Toponime create de o altă populaţie, care a trăit, sau trăieşte împreună, pe un anumit teritoriu, cu poporul a cărui toponimie este cercetată şi care a împrumutat aceste nume topice direct de la populaţia

---

[3] I. Pătruţ, *Împrumuturi prin* **filieră**, în CL, **X**, nr. 2, 1965, p. 327—336.

[4] Idem, *ibidem*, p. 329.

[5] Idem, *ibidem*, p. 329—330.

[6] Apelative româneşti dispărute pe întreg teritoriul sau pe o anumită parte a teritoriului lingvistic românesc sînt destul de numeroase, ca de exemplu: *chiceră*, *măgură*, *osoi*, *obcină*, *runc* etc.

[7] Numele unui pîrîu pe lîngă oraşelul Ocnele Mari (jud. Vîlcea).

[8] Numele unui deal în hotarul satului Pîglişa (jud. Cluj).

[9] Numele capitalei ţării şi al unor sate în Muntenia şi Moldova, cărora, pentru a evita confuzia cu numele capitalei, le-a fost schimbat numele. Vezi I. Iordan, *TR*, p. 164.

respectivă. În toponimia românească astfel de toponime sînt, de exemplu: *Tîrnava*[10] < v. bg. *Trŭnava* < sl. *trŭnŭ* „spin", *Teiuş*[11] < ung. *Tővis* < ung. *tővis* „spin", *Teleorman*[12] < cuman *Teliorman* < cuman *teli* „pădure" şi cuman *orman* „nebun" (în sens figurat, „sălbatic") etc.

c) Toponime create de o populaţie mai veche (azi dispărută) de pe teritoriul unde se află aceste nume topice şi transmise de un alt popor (care a trăit sau trăieşte şi astăzi pe acel teritoriu) în limba poporului a cărui toponimie se studiază. Nume topice româneşti de acest fel sînt: *Feleac*[13] < ung. *Felek* < germ. *Fleck* < germ. *fleck* „ridicătură, înălţime", *Rodna*[14] < ung. *Rodna* < v. ung. *Rudna* < sl. *Rudna* < sl. *ruda* „minereu"+suf. sl. *-ĭn(a)*, *Gîrbău*[15] < ung. *Gurbó* < sl. **Gŭrbovo* < sl. *grŭbŭ* „spate, ridicătură, deal"+suf. sl. *-ov(o)* etc.

4. Stabilirea procesului de împrumutare a numelor topice de la limba creatoare pînă la limba a cărei toponimie se studiază este mai importantă decît procesul similar la nume comune. Onomastica, ca ramură a lexicologiei, tinde să devină o disciplină lingvistică de sine stătătoare, limitrofă cu ştiinţele istorice, geografice, etnografice etc., şi în felul acesta este interesată în stabilirea succesiunii împrumutărilor. Totodată din faptul că toponimele sînt fixate în spaţiu rezultă că Namengeber-ii[16], adică creatorii de nume, pot fi mult mai uşor identificaţi, decît în cazul numelor comune, care de multe ori trec prin numeroase limbi[17], ceea ce îngreuiază stabilirea originii lor iniţiale. Determinarea originii (în sensul extins al cuvîntului) a toponimelor, adică identificarea popu-

---

[10] Hidronime din judeţele Olt, Hunedoara, Ilfov, Teleorman etc. Vezi E. Petrovici, *Daco-Slava*, în DR, X, 1941, p. 243; I. Iordan, *TR*, p. 102; N. Drăganu, *Rom.*, p. 501; G. Kisch, *Sieb.*, p. 103; I. Kniezsa, *Erdély víznevei*, Cluj, 1942, p. 26; E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 174 şi 246—247.

[11] Nume de localitate în jud. Alba. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 156; I. Iordan, *TR*, p. 102; G. Kisch, *Sieb.*, p. 103; I. Kniezsa, *KMH*, p. 180.

[12] Nume de rîu şi judeţ în Muntenia. Vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 530; G. Weigand, *BA*, **IV**, p. 170; I. Iordan, *TR*, p. 87—88; I. Conea et I. Donat, *Toponymie pétscénégue-comane de la Plaine roumaine*, în CO, p. 156, 164. G. Weigand, *Ursprung der südkarpatischen Flussnamen*, în Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig", **XXVI—XXIX**, Leipzig, 1921, p. 78—79.

[13] Numele unui sat şi deal în apropierea oraşului Cluj. Vezi I. Kniezsa, *KMH*, p. 228, şi G. Kisch, *Sieb.*, p. 279—280.

[14] Numele unui orăşel în jud. Bistriţa-Năsăud. Vezi N. Drăganu, *Toponimie şi istorie*, Cluj, 1938, p. 99—102; idem, *Rom.*, p. 417, 448, 462—463; K. Kisch, *Sieb.*, p. 81; idem, *Nordsiebenbürgerisches Namenbuch*, Sibiu, 1907, p. 108; I. Kniezsa, *KMH*, p. 205; I. Iordan, *TR*, p. 99.

[15] Numele unui sat şi pîrîu în jud. Cluj. Vezi I. Iordan, *TR*, p. 100; E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 149; G. Kisch, *Sieb.*, p. 67, 138; E. Janitsek, *Numele topice de pe teritoriul satelor Sălicea şi Tăuţi*, în CL, **IX**, nr. 1, 1964, p. 83.

[16] „Die Namengeber" este un termen folosit de cercetătorii germani, adoptat şi în literatura de specialitate. Cu acest cuvînt sînt numiţi creatorii unui nume topic (popor sau grupare etnică). Pentru acest termen a se vedea: E. Petrovici, *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dial. şi top.*, p. 241—249.

[17] Este foarte dificilă stabilirea originii numelor comune care pot avea etimologii multiple. Un studiu amănunţit necesită şi determinarea originii cuvintelor aşa-zise „Kulturwörter", care s-au răspîndit în numeroase limbi.

lației care le-a creat, este ajutată și de celelalte științe, îndeosebi de istorie, fiindcă numele topice au putut fi create numai de acele popoare care au locuit sau locuiesc și astăzi pe teritoriul studiat[18].

Din cele spuse mai sus, reiese că și toponimele pot fi clasificate în ceea ce privește proveniența lor atît pe plan mai restrîns, cît și pe plan mai larg. Însă clasificarea numelor topice, după criteriul originii lor, poate fi înțeleasă numai într-un sens, în concepția împrumutărilor *directe* dintr-o limbă străină sau prin crearea lor chiar de populația care vorbește limba a cărei toponimie este studiată. Această grupare a numelor topice, este de fapt, o clasificare după criteriul originii lor în sens restrîns.

Studierea originii toponimelor pe plan extins și gruparea lor nu este de fapt altceva decît clasificarea numelor topice din punctul de vedere al criteriului creatorilor de nume, deci după „Namengeber". În acest caz nu mai putem vorbi de o clasificare după origine, deoarece limba poporului care a creat numele topice studiate nu coincide totdeuna cu limba din care au fost împrumutate acestea. De aici rezultă că unii autori, care elaborează diferite clasificări ale numelor topice după „origine", confundă două criterii deosebite, criteriul Namengeber-ului și criteriul originii. În realitate aceste două criterii constituie două baze diferite pentru două clasificări similare, dar nu identice[19].

Pentru clarificarea acestei probleme să luăm un exemplu simplu. Toponimul românesc *Feleac*[20] a fost împrumutat din toponimul maghiar *Felek,* care la rîndul său provine din numele topic german *Fleck* < germ. *fleck* „ridicătură, înălțime". Dacă îl clasificăm după criteriul originii, este clar că toponimul românesc *Feleac* este de origine maghiară[21]. De asemenea se poate stabili că numele topic maghiar *Felek,* din punctul de vedere al limbii maghiare, este de origine germană. Altul este rezultatul analizei pe baza Namengeber-ului. În acest caz, atît toponimul românesc, cît și cel maghiar ar fi de „origine" germană, ceea ce în realitate este adevărat numai pentru limba maghiară. Așadar, clasificarea toponimelor pe baza creatorilor de nume nu este identică cu clasificarea după origine[22]; trebuie

---

[18] Desigur, acest proces are și un caracter reversibil. Studiind numele topice pe un anumit teritoriu, istoria poate determina o serie de date privitoare la popoarele care au trăit acolo. Vezi lucrările lui N. Drăganu, E. Petrovici, I. I. Russu, I. Kniezsa, J. Melich, E. Móor, J. Stanislav etc., care au și constatări istorice.

[19] Vezi, printre altele, G. Giuglea și N. Orghidan, *Branul în lumina toponimiei,* în CL, **IV**, 1959, p. 127—152, sau G. Giuglea, M. Homorodeanu, I. Stan, *Toponimia comunei Rîu de Mori (Țara Hațegului),* în FD, **I**, 1963, p. 41—68.

[20] Sat și deal lîngă Cluj.

[21] Rom. *Feleac* < ung. *Felek,* cf. dial. *beteag* < ung. *beteg.* Vezi G. Kisch, *Sieb.,* p. 279—280; I. Kniezsa, *KMH,* p. 228.

[22] Clasificarea pe baza creatorilor de nume este utilă îndeosebi pentru istorici, iar categorisirea toponimelor după origine este o clasificare, prin excelență, lingvistică. Practic aceste două sisteme pot fi îmbinate, constituind două subgrupe separate în cadrul grupei c. Primei subgrupe îi aparțin numele topice, care sînt împrumutate direct din limba creatorilor, adică criteriile Namengeber-ului și al originii coincid. În subgrupa a doua vor figura numele topice împrumutate dintr-o altă limbă decît limba creatorilor.

să menționăm însă că în cazul toponimelor din grupa a) și b) există coincidența criteriilor Namengeber-ului și originii.

Folosind în sens restrîns noțiunea de origine, numele topice românești pot fi grupate în două categorii mari.

5. Prima categorie o formează *toponimele românești de origine românească*. Este de menționat că în cazul de față criteriul originii și al Namengeber-ului coincid, adică creatorii acestor nume topice au fost românii. În cadrul acestei categorii toponimele se pot clasifica în trei grupe.

1. Toponime formate din apelative românești, care există sau au existat cîndva în limba română. Această grupă, din punctul de vedere al originii apelativului (ceea ce, de fapt, nu este un criteriu onomastic, ci mai mult lexical-etimologic) poate fi împărțită în cîteva subgrupe:

a) după apelative românești de origine românească, de exemplu *Pîrîu Gropii*[23], *Valea Mare, Muntele Mare*[24], *Măceșul, Lespezi, Custurice, Leurdiș*[25] etc.;

b) după apelative românești de origine slavă, toponime care intră în această subgrupă sînt numite și pseudoslave[26], ca *Bahna, Grajduri, Hîrtop, Izvor, Laz, Mîndra, Peștera, Poiana, Rovina, Slatina, Tarnița, Vidra, Zăvoi*[27] etc.;

c) după apelative românești de origine maghiară, toponime care pot fi numite și pseudomaghiare[28], ca de exemplu: *Borcut, Castău, Ciorgău, Duleu, Feredeu, Hagău, Heleșteu, Iertaș, Imaș, Legheleu, Oaș, Rît, Tău, Temeteu, Uric, Vamă*[29] etc.;

---

[23] Numele unui pîrîu mic în hotarul satului Dretea (jud. Cluj). Cf. alb. *përrua* și alb. *gropë*.

[24] *Muntele Mare este* situat în Munții Gilăului. *Valea Mare* — pîrîu, care străbate satul Ruștilor (jud. Bistrița-Năsăud). Este un nume de pîrîu extrem de frecvent pe teritoriul lingvistic român.

[25] Apelativele *custură, lespede, măceș* sînt considerate ca formații proprii limbii române; de asemenea *leurdiș* este o formă românească din *leurda* (de origine bulgară) + suf. rom. *-iș*. Referitor la aceste cuvinte, ca apelative ale unor nume topice, vezi I. Iordan, *TR*, p. 78, 82; Șt. Pașca, *Contribuții toponomastice*, în DR, **XI**, 1948, p. 63; E. Janitsek, *Toponimia văii superioare a rîului Șieu*, în SMO, p. 134.

[26] În literatura toponimică românească numele topice românești care au la bază apelative românești de origine slavă sînt tratate adesea sub denumirea „toponimie pseudo-slavă", termenul fiind folosit pentru prima dată de Emil Petrovici, în lucrarea sa *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dial. și top.*, p. 35.

[27] În ceea ce privește aceste nume topice, ele au fost studiate îndeosebi de Emil Petrovici. Vom da indicații bibliografice sumare în ordinea numelor topice menționate mai sus din volumul *Studii de dial. și top.* Vezi p. 284 și 294; 178; 294: 234 și 294; 294; 294 și 278; 78; 177, 179, 217 și 294; 225 și 294; 294 și 295; 248, 294 și 295; 229, 273 și 294; 175, 294 și 295; 175, 294 și 295. Tot în ordinea numelor topice înșirate, vezi I Iordan, *TR*, p. 53; —; 30; 77; 24; 116; 38 și 83; 23 și 42; 29; 57 și 125; 45; —; 388. Pentru studierea problemei în ansamblu a se consulta E. Petrovici, *Românii creatori de toponime „slave"*, în *Studii de dial. și top.*, p. 292—303.

[28] Folosim această terminologie după modelul „pseudo-slav", introdus de E. Petrovici. Vezi E. Janitsek, *O clasificare în microtoponimie: nume topice românești de origine maghiară*, în SMO, p. 75—80.

[29] Vezi E. Janitsek, *op. cit.*, p. 76, 77.

d) după apelative româneşti de origine germană, puţine la număr, ca *Bungăr*[30], *Şanţ, Şteamp, Ştoli*[31], *Ştrec* etc.;

e) după apelative româneşti de altă origine decît cele menţionate: *Comandă, Combinat, Conac, Cordon, Fermă, Funicular, Pichet*[32] etc.

2. La această grupă aparţin două subgrupe:

a) toponime simple formate din nume de persoane româneşti sau de origine străină cu sufix românesc, ca de ex.: *Moldoveanu, Negoiu*[33], *Balinteni, Lăzăreni*[34], *Bucureşti, Dragomireşti, Fereşti, Giuleşti*[35], *Băicoi, Brezoi*[36], *Balomireasa, Vlădeasa*[37] etc.;

b) toponime compuse din nume de persoane româneşti sau străine, legate de un apelativ românesc prin forme sintactice proprii limbii române, de exemplu: *Coasta lui Tibor, Cornu Frîncului, Dealu Petrovenesc, Dîmbu Barthii, La Cruciţa Chindenilor, Moara lui Ciagli, Movila lui Bucur, Pîrîu Bologului, Poieniţa Cîrlanului*[38] etc.

3. De asemenea, această grupă se poate împărţi în două subgrupe:

a) toponime româneşti simple formate din nume topice româneşti de origine străină cu sufixe româneşti, ca de exemplu: *Bistricioara, Cernişoara, Finişel, Vrăniuţ*[39] etc.;

b) toponime româneşti compuse din nume topice româneşti de origine străină legate de un apelativ (sau de mai multe apelative) românesc prin

---

[30] Vezi Szabó T. Attila, *Cuvîntul dialectal bungăr şi toponimicele* **Bungur, Bunguriş, Bungăraş**, în CL, **VII**, nr. 1, 1962, p. 39—43.

[31] Vezi M. Homorodeanu, *Cîteva nume topice din comuna Cavnic şi din jur, bazate pe termeni minieri*, în CL, **VI**, nr. 1, 1961, p. 161—169.

[32] Vezi DM.: *comanda* < fr. *commande* (în Transilvania, probabil din germ. *Kommando*); *conac* < tc. *konak*; *combinat* < rus. *kombinat*; *cordon* < fr. *cordon*; *fermă* < fr. *ferme*; *funicular* < fr. *funiculaire*; *pichet* < germ. *Pickett*.

[33] Nume de munţi *Moldoveanu* şi *Negoiu* sînt nume simple, formate din nume de persoane româneşti. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 205, 276, 277, 300; I. Iordan, *TR*, p. 297 şi 179.

[34] < nume de pers. *Balint* (< nume de pers. magh. *Bálint*) + suf. *-eni*, este nume de localitate, creat de o populaţie românească, ca şi *Lăzăreni* < nume de pers. rom. *Lazăr* + suf. *-eni*.

[35] Nume de localităţi *Bucureşti, Dragomireşti, Fereşti, Giuleşti*, sînt formate din nume de persoane, de diferite origini, ca *Bucur, Dragomir, Fejér, Gyula* + suf. rom. *-eşti*. Vezi Malvina Pătruţ, *Despre vechimea toponimelor în* **-eşti**, în StUBB, **XIV**, Ser. Philologia, f. 2, 1962, p. 131—133; I. Iordan, *TR*, p. 310, 392, 390, 393.

[36] Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 175 şi 177.

[37] Idem, *ibidem*, p. 175, 278, 301; I. Iordan, *TR*, p. 179; N. Drăganu, *Rom.*, p. 75.

[38] Toponimele amintite sînt luate din microtoponimia satelor (după cum urmează): Valea Ploştii (jud. Hunedoara), Mănăstireni (jud. Cluj), Leordina (jud. Maramureş), Mănăstireni (jud. Cluj), Voşlobeni (jud. Harghita), Sălicea (jud. Cluj), Buzău (jud. Buzău), Voşlobeni (jud. Harghita) şi Şieuţ (jud. Bistriţa-Năsăud).

[39] *Finişel* (nume de localitate în jud. Cluj). Ung. *Fenes* > rom. *Finiş* + suf. dim. *-el* > rom. *Finişel*. *Bistricioara* (munte şi pîrîu) < hidronim rom. de origine slavă *Bistriţa* + suf. rom. *-oar(ă)*; cf. *doniţă* + *ioară* > *donicioară*; *Cernişoară* (pîrîu) > hidronim rom. de origine slavă *Cerna* + suf. dom. *-işoar(ă)*; *Vrăniuţ* (sat în jud. Caraş-Severin) < nume topic de origine slavă *Vrani* + suf. rom. *-uţ*. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial.* şi top., p. 299—300 şi I. Iordan, *TR*, p. 641.

forme sintactice proprii limbii române, de pildă: *Dealu Rachişului, Drumu Moigradului, Curtea de Argeş, Pîrîu Stolnii, Valea Horodiştii*[40] etc.

6. De cealaltă categorie, a doua, aparţin *toponimele româneşti de origine străină.* Aceste nume topice au fost împrumutate în cursul istoriei de la diferite popoare şi grupe etnice, care au trăit sau trăiesc şi astăzi pe teritoriul lingvistic român. În această categorie criteriul Namengeber-ului şi criteriul originii coincid numai atunci cînd este vorba de un nume topic împrumutat direct de la acea populaţie care a creat numele respectiv. Astfel, clasificînd numele topice după origine, în această categorie nu se poate lua în considerare criteriul Namengeber-ului. În cadrul acestei categorii numele topice se pot categorisi în şase grupe:

1. Toponime româneşti de origine latină[41]. Astfel de nume topice româneşti sînt: *Ampoi, Carpaţi, Criş, Dunăre, Mureş, Olt, Someş, Timiş, Tisa* etc. Remarcăm că problema apartenenţei mai multor nume topice acestei grupe este controversată. După unii cercetători, nume ca *Ampoi, Mureş, Olt, Someş, Timiş* etc. n-au fost menţinute de populaţia băştinaşă, ci au fost reprimite, îndeosebi de la slavi; în acest caz ele ar avea, în limba română, origine slavă[42]. În cazul contrar, dacă ele au fost menţinute şi schimbările morfonologice (pornind de la formele latineşti atestate) s-au petrecut în limba română, atunci în această limbă ele sînt de origine latină, şi nu traco-dacică.

2. Toponime româneşti de origine slavă. La baza acestor nume topice stau apelative slave şi au fost împrumutate direct dintr-o limbă slavă. După caracterul limbii slave, din care s-au împrumutat aceste nume topice, se pot forma cinci subgrupe[43]:

---

[40] *Rachiş* (sat în jud. Cluj) < ung. *Rákos*; *Moigrad* (sat în jud. Sălaj) < slav. *Mojgrad*; *Argeş* < probabil din substratul daco-moesic sau cumano-peceneag. Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 244; N. Drăganu, *Rom.*, p. 530—531; V. Pîrvan, *Consideraţii asupra unor nume daco-scitice*, în „Analele Academiei Române", Mem. secţ. ist., III, I, 1923, p. 6 şi 12—13; *Stolna* (sat în jud. Cluj) < hidronimul slav *Stolna*; *Horodiştea* (sate în jud. Neamţ, Suceava, Botoşani şi Iaşi) şi *Horodişte* (deal pe teritoriul satului Rus, jud. Sălaj; deal lîngă satul Ruşciori, jud. Bistriţa-Năsăud) < ucr. *Horodyšče*. Vezi I. Iordan, *TR*, p. 308, 442; E. Petrovici, *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimie prezentînd* **h** *provenit din* ***g**, în RS, IV, 1960, p. 41, 49. E. Janitsek, *Toponimia văii superioare a rîului Şieu*, în SMO, p. 123, 129, 137.

[41] În legătură cu problema oronimului *Carpaţi* vezi literatura bogată ce ne oferă I. Iordan, în *TR*, p. 45. În ceea ce priveşte hidronimul *Dunăre*, acesta are cîteva etimologii controversate. În general, se presupune că acest hidronim în limba română este de origine daco-tracică, iar în limba dacilor şi tracilor a pătruns dintr-o limbă preindo-europeană. Vezi G. Ivănescu, *Origine pré-indo-européenne des noms du Danube*, în CO, p. 125—136, cu o bibliografie bogată.

[42] A se vedea E. Petrovici, *Studii de dial.* şi top., p. 244—245; N. Drăganu, *Rom.*, p. 313—319, 496—499, 244—248, 474—476, 536—540; I. I. Russu, *Elemente autohtone în limba română*. Bucureşti, 1970, p. 61; I. Kniezsa, *Erdély víznevei*, Cluj, 1942, p. 21, 33—34, 8—9, 28—29.

[43] Clasificarea numelor topice româneşti de origine slavă a fost elaborată foarte amănunţit şi precis de către E. Petrovici în următoarele lucrări: *Toponime de origine slavo-bulgară pe teritoriul României; Toponymes roumains d'origine slave présentant le groupe „voyelle + nasale" pour sl. comm. *ǫ; Toponime sud-slave oc-*

a) Toponime româneşti de origine bulgară, ca de exemplu: *Brastavăţ, Breazova, Cleanov, Coşuştea, Glîmboaca, Teleajen, Tismana, Tîrnava, Zlaşti, Zlatna*[44] etc. Majoritatea acestora sînt cele mai vechi dintre toponimele româneşti de origine slavă;

b) Toponime româneşti de origine sîrbească, ca de exemplu: *Dîlboşeţ, Dolaţ, Dubova, Glogovăţ, Grădăţi, Prilipeţi*[45] etc. Acestea sînt nume topice mai noi, ele apar începînd din secolul al XV-lea;

c) Toponime româneşti de origine ucraineană, ca de exemplu: *Berezna, Dolha, Dolhăuţi, Hliboca, Horodnicul, Putna, Ruscova*[46] etc. Aceste nume topice apar atestate începînd cu secolul al XIV-lea, mai ales în nordul şi nord-vestul ţării;

d) Toponime româneşti de origine rusă (lipovenească), de pildă: *Cernofca, Jurilofca, Goloviţa, Leahova, Periprava, Socolinţi*[47] etc. Acestea sînt formaţii relativ noi, după venirea lipovenilor în ţară, adică după secolul al XVIII-lea;

e) Toponime româneşti de origine slavă de vest (slovacă, cehă), de pildă: *Huta, Rizeni*[48], *Copşivna, Ravna*[49] etc. Ele sînt puţine la număr, sînt formaţii noi, după secolul al XVIII-lea şi sînt atribuite coloniştilor slovaci şi cehi[50].

3. Toponime româneşti de origine maghiară. Ele sînt răspîndite în Banat, Crişana, Transilvania. Unele dintre ele sînt vechi, din secolul al XI-lea, iar altele sînt formaţii mai noi. De exemplu: *Aiud, Aştileu, Cuieşd, Hăşdate, Luduş, Orhei, Odorhei, Sighet, Suplac, Vîrghiş*[51] etc.

---

cidentale în Oltenia, în *Studii de dial. şi top.*, p. 173—192, 195—202, 255—263; *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române. I. Toponimie prezentînd* **h** *provenit din* ***g**, în RS, **IV**, 1960, p. 41—63, II. *Toponimice cu polnoglasie*, în RS, **VI**, 1962, p. 5—17; *Adjective posesive slave în* **-j-** *ca toponimice pe teritoriul R.P.R.*, în SCL, **IV**, 1953, p. 63—88; şi o lucrare de sinteză: *Românii creatori de toponime „slave"*, în *Studii de dial. şi top.*, p. 292—304.

[44] Vezi E. Petrovici, *op. cit.*, p. 292—304.

[45] Vezi E. Petrovici, *Toponime slave din Valea Almăjului (Banat)* şi *Toponime sud-slave occidentale în Oltenia*, în *Studii de dial. şi top.*, p. 138—141 şi 255—263.

[46] E. Petrovici, *art. cit.*, în RS, **IV**, 1960, p. 41—63, idem, *art. cit.*, în RS, **IV**, 1962, p. 5—17.

[47] *Socolinţi* este o localitate în jud. Suceava. Pentru celelalte nume topice şi nume de localităţi a se vedea harta „Delta Dunării şi complexul lagunar Raselm" din lucrarea lui E. Panighianţi, *Delta Dunării*, Bucureşti, 1959.

[48] *Rizani* < slovac. *Rizeń* (deal pe teritoriul satului Borumlaca, jud. Bihor); *Huta* < slovac. *Huta* (cătun în Pădurea Neagră, jud. Bihor).

[49] Nume de hotar de pe teritoriul satului Bigăr (jud. Caraş-Severin). După comunicarea orală a lui Gh. Ciplea.

[50] Vezi E. Vrabie, *Privire asupra localităţilor cu graiurile slave din Republica Populară Română*, în RS, **VII**, 1963, p. 80—81 şi 83—84.

[51] Vezi E. Petrovici, *Studii de dial. şi top.*, p. 169—172; I. Kniezsa, *KMH*, p. 180, 225, 246, 283, 287, 224, 204, 294, 237, 193, 195 (în ordinea numelor topice). *Aiud* (jud. Cluj) < ung. *Enyed, Aştileu* (jud. Cluj) < ung. *Esküllő, Cuieşd* (jud. Bihor) < ung. *Kövesd, Hăşdate* (jud. Cluj) < ung. *Hasdát, Luduş* (jud. Mureş) < ung. *Ludas, Orhei* (jud. Bistriţa-Năsăud) < ung. *Várhely, Odorhei* (jud. Harghita) < ung. *Udvarhely, Sighet* (jud. Maramureş) < ung. *Sziget, Suplac* (jud. Bihor) < ung. *Széplak, Vîrghiş* (jud. Covasna) < ung. *Vargyas*. Numele de localităţi menţionate sînt

4. Toponime românești de origine germană, răspîndite în unele părți ale Transilvaniei și Banatului. În Transilvania acestea, în general, sînt vechi și datează din secolele XII—XIII, cele din Banat sînt mult mai recente. De pildă: *Chirpăr, Ghimbav, Lancrăm, Mălîncrav, Neudorf, Noișatat, Țichindeal, Vurpăr*[52] etc.

5. Toponime românești de origine turcică (cumano-pecenegă și turco-tătară). Numele topice de origine cumano-pecenegă sînt vechi, unele dintre ele au putut fi create începînd cu secolele X—XI[53]. Cele de origine turco-tătară sînt răspîndite mai ales în Dobrogea și apar de la data ocupării Dobrogei de către turci și tătari, la sfîrșitul secolului al XIV-lea. De exemplu: *Caracal, Caraiman, Călmățui, Covurlui, Tecuci, Vaslui*[54] etc. și *Babadag, Baș-Tepe, Mahmudia, Murfatlar, Sarichioi, Sarinasuf, Siut Ghiol*[55] etc.

6. Toponime românești de origine obscură pe care, pînă la stabilirea originii definitive, nu le putem încadra în nici o grupă amintită mai sus, ca de exemplu: *Abrud, Cotmeana, Dipșe, Harghita, Iza, Mara, Săsăr*[56] etc.

---

citate din lucrarea lui Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, I și II, București, 1967, 1968.

52 *Chirpăr* (jud. Brașov) < săs. *Kirpőrich* (germ. Kirchberg). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 291; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, BA, III, p. 77. *Ghimbav* (jud. Brașov) < săs. *Wedjőbich* (germ. Weidenbach). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 138; I. Kniezsa, *KMH*, p. 206. *Ilimbav* (jud. Brașov) < săs. *Ellőmbich* (germ. Eulenbach). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 149; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, BA, II, p. 49. *Lancrăm* (jud. Alba) < săs. *Lânkrăch* (germ. Langendorf). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 117; I. Kniezsa, *KMH*, p. 251. *Mălincrav* (jud. Sibiu) < săs. *Malőmkroch* (germ. Malmkrog). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 96; I. Kniezsa, *KMH*, p. 247; W. Scheiner, BA, II, p. 88. *Noiștat* (jud. Sibiu) < germ. *Neustadt*. Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 280; I. Kniezsa, *KMH*, p. 250; W. Scheiner, BA, II, p. 101. *Neudorf* (jud. Arad) < germ. *Neudorf*. *Țichindeal* (jud. Sibiu) < săs. *Ziegendal* (germ. Ziegenthal). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 68; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, BA, III, p. 159. *Vurpăr* (jud. Sibiu) < săs. *Burprich* (germ. Burgberg). Vezi G. Kisch, *Sieb.*, p. 286; I. Kniezsa, *KMH*, p. 256; W. Scheiner, BA, II, p. 31. Pentru numele românești și germane vezi Coriolan Suciu, *op. cit.*, I, II.

53 În legătură cu așezarea cumanilor și pecenegilor vezi N. Iorga, *Imperiul cumanilor și domnia lui Basarab*, în „Analele Academiei Române", Mem. secț. ist., VIII, mem. 3.

54 Vezi I. Conea et I. Donat, *loc. cit.*, p. 140—169 și G. Weigand, *op. cit.*, p. 70—103.

55 *Babadag* < tc. *baba* „tată, bătrîn" + tc. *dağ* „munte"; *Baș Tepe* < tc. *baş* „cap, conducător" + tc. *tepe* „înălțime, culme"; *Mahmudia* < tc. nume de pers. *Mahmud*; *Murfatlar* < tc. nume de pers. *Murfat* + suf. *-lar* (corespund sufixului rom. *-eni*); *Sarichioi* < tc. *sari* „galben" + tc. *köy* „sat"; *Sarinasuf* < tc. *sari* „galben, blond" + tc. nume de pers. *Nasuf*; *Siut Ghiol* < tc. *süt* „lapte, alb (sens figurat) + tc. *göl* „lac". Vezi Heuser-Şevket, *Türkisch—deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, 1967. Pentru aceste nume de localități a se vedea harta „Delta Dunării și complexul lagunar Raselm" în E. Panighianți, *op. cit.*

56 *Abrud* (localitate și pîrîu în jud. Alba), vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 485; I. Kniezsa, *KMH*, p. 182. *Cotmeana* (sat și pîrîu în jud. Argeș). *Dipșa* (sat în jud. Bistrița-Năsăud), vezi I. Kniezsa, *KMH*, p. 202. *Harghita* (nume de munte în Transilvania). *Iza* (rîu în jud. Maramureș), vezi N. Drăganu, *Rom.*, p. 390; I. Kniezsa, *Erdély víznevei*, Cluj, 1942, p. 8. *Mara* (rîu în jud. Maramureș), vezi

În încheiere subliniem că toate numele topice de pe teritoriul lingvistic român, pe care populaţia românească le foloseşte pentru a numi locurile respective, sînt toponime româneşti. Ele pot fi împărţite în două categorii mari: 1. nume topice româneşti de origine românească şi 2. nume topice româneşti de origine străină. Toponimele din prima categorie au fost create de poporul român, iar cele din a două categorie au fost împrumutate direct de la unele populaţii care au trăit sau trăiesc şi astăzi împreună cu poporul român pe teritoriul ţării noastre.

ABREVIERI

BA = „Balkan-Archiv", I—IV, Leipzig, 1925—1928.

CL = „Cercetări de lingvistică", Cluj, I, 1956 şi urm.

CO = *Contributions onomastiques publiées à l'occasion du VI^e Congrès international des sciences onomastiques à Munich du 24 au 28 août 1958*, Bucureşti, 1958.

DM = *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, 1958.

DR = „Dacoromania", Cluj, I, 1920—1921 şi urm.

FD = *Fonetica şi dialectologie*, Bucureşti, I, 1958 şi urm.

G. Kisch, *Sieb.* = Gustav Kisch, *Siebenbürgen im Lichte der Sprache*, Leipzig, 1929.

I. Iordan, *TR* = Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti 1963.

I. Kniezsa, *KMH* = Kniezsa István, *Keletmagyarország helynevei*, în Deér J.—Gáldi L., *Magyarok és románok*, Budapesta, I, 1943, p. 111 şi urm.

N. Drăganu, *Rom.* = N. Drăganu, *Românii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei şi a onomasticei*, Bucureşti, 1933.

RS = „Romanoslavica", Bucureşti, I, 1958 şi urm.

SCL = „Studii şi cercetări lingvistice", Bucureşti, I, 1950 şi urm.

SMO = *Studii şi materiale de onomastică*, Bucureşti, 1969.

StUBB = „Studia Universitatis Babeş—Bolyai", Cluj, 1950 şi urm.

Studii de dial. şi top. = Emil Petrovici, *Studii de dialectologie şi toponimie*, volum îngrijit de I. Pătruţ, B. Kelemen, I. Mării, Bucureşti, 1970.

КЛАССИФИКАЦИЯ РУМЫНСКИХ ТОПОНИМОВ

(Резюме)

В статье определяется понятие румынского топонима. Автор устанавливает основу классификации румынских топонимов по критерию происхождения в взаимосвязи с критерием создателей топонимов (то есть по „наменгеберу"). Румынские топонимы могут быть разделены на две категории: 1. топонимы румынского происхождения,2. топонимы иностранного происхождения. В рамках каждой категории автор устанавливает группы и подгруппы с необходимыми объяснениями и примерами.

N. Drăganu, *Rom.*, p. 390—392; I. Kniezsa, *op. cit.*, p. 8. *Săsar* (rîu în Maramureş), vezi I. Kniezsa, *op. cit.*, p. 14—15.

LA CLASSIFICATION DES TOPONYMES ROUMAINS

(Résumé)

On détermine la notion de toponyme roumain. On établit la base de la classification des toponymes roumains d'après le critère de leur origine en interdépendance avec le critère de la dénomination des noms (le critère du „Namengeber“). Les toponymes roumains peuvent etre classés en deux grandes catégories: 1. ceux d'origine roumaine; 2. ceux d'origine étrangère. On établit des groupes et des sous-groupes dans chaque catégorie, illustrées par des explications et des exemples.

ONOMASTICA FOLCLORULUI LIPOVENESC[1]

ALLA VINȚELER

Onomastica, deși își are rădăcinile în antichitate, a devenit obiect de studiu special mai tîrziu. Poate și aceasta este una dintre cauzele pentru care unele domenii ale ei sînt încă puțin studiate. Așa, de exemplu, onomastica folclorului[2] și chiar onomastica operelor literare[3] au fost tratate doar tangențial. În folclor s-a studiat într-o oarecare măsură onomastica proverbelor și a ghicitorilor. Restul genurilor folclorice, în care există o onomastică variată și cu un bogat conținut informațional, au rămas în afara atenției onomaștilor[4], deși cercetarea onomasticii folclorului permite o analiză mai adîncă a limbii și a stilului folclorului, a delimitării unor genuri de altele. De altfel, onomastica folclorului poate oferi o serie de date cu privire la unele evenimente istorice, cu privire la legăturile poporului respectiv cu alte popoare și chiar cu privire la dezvoltarea onomasticii înseși[5]. Operele folclorice fiind mai conservatoare păstrează nume și forme vechi ale numelor.

Dacă în ce privește onomastica sistemului de denominație la lipo-

---

[1] Materialul ilustrativ în acest articol a fost excerptat de noi din materialul cules din satele: *Pisc-Brăila* (jud. Brăila), *Carcaliu, Sarichioi* (jud. Tulcea), *2 Mai* (jud. Constanța).

[2] Cf. S. I. Zinin, *Antroponimika. (Bibliografičeskij ukazatel' literatury na russkom jazyke)*, Tașkent, 1968, p. 47—58, unde sînt menționate și unele lucrări despre onomastică în folclorul velikorus.

[3] În acest sens vezi: L. I. Rojzenzon și I. M. Podgaeckaja, *Issledovanija po russkoj poetičeskoj onomastike. (Obzor literatury poslevoennogo perioda)*, în „Onomastica", **X**, 1965 și **XI**, 1966.

[4] Referitor la onomastica folclorului românesc, cf. Alexandru Cristureanu, ***Contribuții la studierea onomasticii operei lui George Coșbuc***, în *Studii despre Coșbuc*, Cluj, 1966, p. 285 și urm.

[5] Referindu-se la rolul toponimelor în explicarea istoriei poporului, lingvistul rus A. H. Vostokov sublinia că toponimele adesea supraviețuiesc mii de ani de la existența poporului care le-a creat (*Zadača ljubiteljam etimologii*, în „Peterburgskij vestnik", partea I, 1812, p. 205—206); cf. și Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, 1963, cap. II și III; Emil Petrovici, *Istoria poporului român oglindită în toponimie*, în *Studii de dialectologie și toponimie*, București, 1970, p. 241—249.

veni există unele lucrări[6], onomastica folclorului a rămas încă necercetată[7]. Or, onomastica folclorului lipovenesc prezintă interes din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, populaţia care păstrează şi dezvoltă acest folclor a trăit o viaţă insulară mai bine de 200 de ani, fiind în contact cu populaţii de alte culturi şi tradiţii de denominaţie, cu alte limbi. În al doilea rînd, fondul principal al folclorului lipovenesc îşi are originea în vechiul folclor rus, care a fost, fără îndoială, dezvoltat şi adoptat de lipoveni la condiţiile lor de viaţă. Pe lîngă acestea folclorul rus, în condiţiile lipoveneşti, s-a primenit continuu, fie prin emigranţi, fie prin legăturile pescarilor lipoveni cu pescarii ruşi şi ucraineni din preajma Mării Negre.

*

Numele de persoană folosite în folclorul lipovenesc, în majoritatea cazurilor, sînt nume larg răspîndite în sistemul de denominaţie rus. Ele sînt nume foarte vechi.

După cum este cunoscut, în sistemul de denominaţie rus numele de persoană se împart în trei grupe de bază: 1. nume de familie (familija), 2. prenume (imja) şi 3. patronimice, numele după tată (otčestvo)[8]. În folclorul lipovenesc am întîlnit doar prenume şi cîteva patronimice, dar şi acestea în cîntecele mai noi, în special în cîntecele de horă şi în strigături (častuški), unde pot fi introduse orice nume, după situaţie, în raport cu persoana căreia îi este adresată strigătura sau despre care se vorbeşte în ea. Acestea nu sînt nume stabile în folclor. Se cere să fie menţionat şi faptul că stabilitatea numelor, precum şi folosirea lor este legată de genul folcloric. Aşa de exemplu, în genurile biblice, unde este vorba doar despre o redare a temelor biblice, întîlnim, în general, unele şi aceleaşi nume, chiar şi în ce priveşte numele topice. Stabilitatea acestor nume este moti-

---

[6] Vezi în acest sens lucrările lui G r. A n t i p a, unde se găsesc o serie de nume de persoane lipoveneşti şi unele nume topice tot de origine lipovenească. Cf. şi C o n s t a n t i n C. G i u r e s c u, *Istoria pescuitului şi a pisciculturii în România*, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 299—307; E m i l P e t r o v i c i, *Toponimice slave de est pe teritoriul Republicii Populare Române (II. Toponimice cu polnoglasie)*, în „Romanoslavica", **VI**, 1962, p. 8; V i c t o r V a s c e n c o, *Contribuţii la studiul antroponomasticii slave orientale. (Observaţii asupra sistemului numelor de persoană lipoveneşti)*, „Studii şi cercetări lingvistice", **XII**, 1962, p. 245—255; i d e m, *Tradiţie şi inovaţie în antroponimia unor slavi bilingvi: Lipovenii (Contribuţii la studiul influenţei româneşti)*, „Studii şi cercetări lingvistice", **XVIII**, 1967, p. 25—50; i d e m, *Nume de persoană lipoveneşti (Prenume feminine în graiul din comuna Carcaliu, jud. Tulcea)*, „Studii şi cercetări lingvistice", **XIX**, 1970, p. 473—490; V i r g i l N e s t o r e s c u, *Note de toponimie dobrogeană*. „Studii de slavistică", vol. I, 1969, p. 141—160; O. V i n ţ e l e r şi P. C h i r i l o v, *Microtoponimia Bălţii Brăilei*, „Cercetări de lingvistică", **XVI**, 1971, p. 297—311, şi altele.

[7] Această afirmaţie se referă numai la folclorul lipovenesc.

[8] În prezent toate patronimicele bărbăteşti se termină în *-ič, -ovič, -evič*. În trecut societatea rusă era împărţită în mai multe clase: clasele 1—5, clase privilegiate, purtau patronimice terminate în *-ič, -ovič, -evič*. Clasele 6—8 purtau patronimice terminate în *-ov* sau *-in*. Celelalte clase nu aveau patronimice; cf. A. M. S e l i š č e v, *Izbrannye trudy*, Moscova, 1968, p. 100 şi urm.; V. K. Č i č a g o v, *Iz istorii russkich imën, otčestv i familij*, Moscova, 1959, p. 47—53.

vată; temele religioase sînt aceleași, ele îmbracă doar altă formă în raport cu epoca în care au fost create operele respective. Sînt nume stabile și în privința unor personalități istorice sau evenimente istorice. Acestea sînt redate în cîntecele istorice și în bîline. Prin urmare, sînt nume vechi cu o largă sferă de răspîndire și cu o frecvență mare și nume care se folosesc numai uneori.

În ce privește originea numelor din folclorul lipovenesc putem spune că ele sînt aproape toate nume rusești, atît cele calendaristice-religioase, cît și cele laice. (În limba rusă ele sînt de origini diferite.) Există și unele influențe ucrainene care au putut avea loc pe teritoriul Rusiei, în sudul Ucrainei, cînd lipovenii au trăit acolo, sau chiar în Delta Dunării. Menționăm că influența românească, care se simte în sistemul de denominație, în special în ultimul timp, încă nu a pătruns în folclor, dovadă că acest folclor e vechi, velikorus general, și nu lipovenesc specific.

Numărul numelor pe sexe nu prezintă deosebiri esențiale. Numele care denumesc femei și îndeosebi formele diminutivale și hipocoristice sînt puțin mai numeroase. Această situație se explică prin faptul că avem a face cu un folclor liric și relativ nou. În cîntecele istorice și în bîline, care la lipoveni s-au păstrat într-o mai mică măsură, predomină numele bărbătești, de asemenea în cîntecele pescărești.

Din materialul înregistrat de noi am excerptat următoarele nume: Prenume, forme diminutivale și hipocoristice pentru femei[9]: *Akulina, Alëna, Aneta, Anjuta, Anna, Arina, Arinuška, Avdotja, Dunja, Dunjaša, Dunjaška, Ekaterina, Elena, Galja, Haritinja, Haritinjuška, Katen'ka, Katerina, Katjuša Katjušen'ka, Kulina, Kulinjuška, Malanja, Marfa, Maria, Marusen'ka, Marjuška, Matrëna, Nastasja, Natalja, Olja, Rahil', Tanja* etc. Patronimice femenine: *Afanasievna, Alekseevna, Antonovna, Fadeevna, Grigorjevna, Mihailovna, Saveljevna, Timofeevna* etc. Prenume bărbătești: *Aleksandr, Andrei, Antip, Artëm, Avel' (Abel), Avraam, Fedot, Felescka, Georgij, Grigorij, Erëm, Iakov, Ignat, Iosif, Iurij, Ivan, Kaijn, Karmaljuk, Kolja, Nikolaj, Pantilej* și forma *Pantihlej, Pëtr, Pavel, Samadin, Savradin, Timofej, Vasil", Vladimir* etc. Patronimice masculine: *Antonoviči, Timofeeviči, Vasiljeviči* etc.

Dintre numele amintite, unele sînt nume calendaristice, altele sînt nume ale unor personalități istorice, ca, de exemplu, *Karmaljuk, Karmaljutka*, unul dintre conducătorii mișcării țărănești din Ucraina (născut în 1787 și asasinat în 1835). Despre el există multe cîntece și povești în folclorul ucrainean. Un interes deosebit îl prezintă numele Ignat, care are la bază tot o personalitate istorică, nume frecvent întîlnit în folclorul velikorus, mai exact în folclorul de pe Don și din Kuban. Însă în folclorul de pe Don și din Kuban se întîlnește mai des numele *Nekras* (este vorba despre aceeași persoană). Numele Ignat Nekrasov este legat de mișcarea populară care a primit denumirea de „mișcare nekrasoviană“ (nekrasovskoe dviženie), începută în 1708 și sfîrșită în 1737, anul morții conducătorului ei, Ignat Nekrasov. Mulți dintre strămoșii lipovenilor au luat parte

[9] Al. Graur, *Nume de persoane*, București, 1965, p. 57 și urm.

la această mişcare, iar după înăbuşirea ei au fost nevoiţi să emigreze: unii s-au stabilit în Delta Dunării, alţii în alte părţi. Numele *Ignat* l-am întîlnit doar de două ori în folclorul adunat de noi, însă în ambele cazuri el este însoţit de cuvintele „ataman“ şi „kazak“ *Ataman-Ignat* şi *Ignat-Kazak*, adică de cuvinte care caracterizează viaţa căzăcimii ruse.

Într-unul din cîntece se vorbeşte despre moartea unui alt personaj, *Feleska*, despre care, din lipsă de documente, nu putem stabili dacă a fost o personalitate istorică, sau este un nume care a pătruns întîmplător în folclorul lipovenesc. Adevărat, în cîntec se spune *pan Feleska*, ceea ce presupune că persoana cu acest nume trebuie să fie de origine poloneză, în orice caz din Ucraina apuseană. S-ar putea ca piesa respectivă să fi pătruns la lipovenii români de la lipovenii polonezi. Figura lui *Feleska* nu este prezentată pozitiv. Acest lucru se simte încă de la plecarea sa de acasă: calul se împiedecă, ceea ce în credinţa populară nu prevesteşte un semn bun. Prevestirea se adevereşte: *pan Feleska* piere în luptă. După el nu plînge nimeni. Se menţionează doar o *Pani*, probabil soţia lui, necunoscută nimănui, care îl caută printre cadavre. În opoziţie cu acesta figura lui *Karmaljuk*, în cîntecele înregistrate de noi, este înconjurată de simpatie, iar moartea lui este privită ca o durere populară, ca o nenorocire a întregului popor, după el „plînge toată Ucraina“ (ŭs'ja Vkrajna plačit').

Aşa cum se poate vedea din exemplele date mai sus, numărul numelor este redus, marea lor majoritate fiind forme diminutivale sau hipocoristice. Folosirea unui nume diferă de la un gen la altul.

Cel mai frecvent nume de femeie, luat împreună cu formele diminutivale şi hipocoristice, din materialul adunat de noi, este *Maria*. Este interesant faptul că *Maria*, în această formă iniţială, se foloseşte numai cînd e vorba de *sfînta Marie*. În toate celelalte cazuri se folosesc formele diminutivale sau hipocoristice: *Marusja, Marusen'ka, Maša*, dintre care cel mai răspîndit este *Marusen'ka*. Frecvenţa mare a numelui *Marusen'ka* poate fi explicată, credem, prin apartenenţa graiului lipovenesc la dialectul rus de sud. Or, în sudul Rusiei formele *Marusja* şi *Marusen'ka* sînt destul de răspîndite şi foarte vechi. Aici intervine, desigur, şi influenţa limbii ucrainene, care s-a exercitat asupra dialectului de sud şi direct asupra graiului lipovenesc.

O frecvenţă mare şi o arie largă ocupă şi forma hipocoristică *Maša*, formă des întrebuinţată şi în sistemul de denominaţie popular rus. Se cere să fie amintit faptul că formele *Marusja, Marusen'ka*, cît şi *Maša* denumesc, de obicei, fete tinere care iubesc şi care suferă din cauza iubirii şi a soartei. *Marusja*, în majoritatea cazurilor este prezentată în cîntecele populare ca o figură atrăgătoare şi cu toate acestea fără noroc.

După *Maria*, cu formele sale, în ordinea frecvenţei, urmează *Dunja*, formă derivată de la *Avdotja*, cu formele diminutivale *Dun'ka, Dunjaša, Dunjaška* etc. *Dunja*, la fel ca şi *Marusja*, este o persoană tipică în folclorul lipovenesc, cu un contur bine stabilit. În majoritatea cazurilor, *Dunja* este o fată uşuratică, o fată ce poate fi lesne amăgită.

Foarte frecventă este forma *Katja*, provenită din *Ekaterina*, şi diminutivele *Katen'ka, Katjuša, Katjušen'ka* etc. O singură dată am întîlnit numele *Akulina*, în schimb apar destul de des, îndeosebi în cîntecele lirice, diminutivele *Kulinuška* şi *Kulina*.

Numele *Vera*, pur rusesc, se întîlneşte numai în cîntecele noi, îndeosebi în cîntecele de tipul romanţelor. Numele *Galja, Olja* (lipovenii pronunţă *volja)* au pătruns de la ucrainieni, probabil împreună cu unele cîntece.

În ce priveşte numele de bărbaţi, atît în folclor, cît şi în viaţa cotidiană, cel mai răspîndit este *Ivan*. (În materialul nostru a fost întîlnit de 22 de ori.) Pătrunzînd în denominaţia rusă, *Ivan*, încă din timpuri străvechi, devine un nume tipic rusesc. *Ivan* este tipul caracteristic popular rus, o figură cu adevărat naţională. Fiind purtat de un număr mare de ruşi, *Ivan* este cel mai caracteristic nume care generalizează oamenii aparţinînd naţiei ruse, întruchipînd astfel cele mai esenţiale trăsături ale poporului rus. De aceea cînd cineva spune *Ivan*, dacă nu este vorba de o anumită persoană concretă, se are în vedere un rus şi nicidecum un om de altă naţie, chiar dacă este el ucrainean, bulgar etc., unde este destul de răspîndit acest nume.

La răspîndirea numelui *Ivan* a contribuit desigur şi religia. E destul să amintim în acest sens că în biserica rusească 62 de sărbători anuale erau închinate lui *Ivan*. Iată deci încă o cauză pentru care numele *Ivan* a pătruns atît de adînc şi s-a răspîndit atît de larg în sistemul de denominaţie popular şi oficial rus. Fiind un nume foarte răspîndit şi popular, a avut posibilitatea să pătrundă în toate genurile folclorice. Pe lîngă cele amintite menţionăm că în cîntecele în care este posibilă introducerea unei oarecare figuri, dacă nu este o persoană căreia îi este dedicat special cîntecul, persoana respectivă se va numi *Ivan*. Pe de altă parte, în povestirile populare cu trei fraţi, în majoritatea cazurilor, al treilea frate, cel mai isteţ, cel mai descurcăreţ şi mai rezistent este *Ivan*. Prin urmare, se poate afirma că folosirea frecventă în folclor a numelui *Ivan* nu presupune întotdeauna un anumit nume, o persoană concretă, ci mai degrabă un nume specific. Numele *Ivan*, caracterizînd naţia rusă, îşi pierde într-o oarecare măsură individualitatea.

Dacă numele *Ivan* se foloseşte atît de des în folclor, nu mai puţin frecvente sînt şi hipocoristicele *Vanja, Vanjuša, Vanjuška, Van'ka* etc., răspîndite atît în folclor, cît şi în viaţa cotidiană şi în special în relaţiile familiale şi intime. Tot o formă hipocoristică populară, adesea cu sensul de „simplu“ şi uneori chiar „prostănac“, frecventă atît în folclorul rus, cît şi în cel lipovenesc, este *Erëm*, provenit de la *Ermil*.

Numele *Georgij*, deşi des folosit în denominaţia lipovenilor, se întîlneşte rar în folclorul lor, mai cu seamă în genurile religioase. Poate şi din această cauză el este întotdeauna însoţit de epitetul „mucenic“. *Jurij*, formă mai populară decît *Georgij*, l-am întîlnit o singură dată într-unul din cîntecele despre „arestanţi“ (deţinuţi), aduse de către emigranţi, întrucît au apărut mai tîrziu, după plecarea lipovenilor. *Iurij* nu este o formă caracteristică sistemului de denominaţie lipovenesc.

Aleksandr este folosit în această formă o singură dată într-un cîntec, mai bine-zis, într-o variantă a unui cîntec căzăcesc de pe Don, fiind vorba despre ţarul rus *Alexandru*. În cîntecele de nuntă ale fetelor şi în viaţa de toate zilele se foloseşte forma *Leksandr* (cf. rom. *Lisandru*). O astfel de formă este cerută în folclor, credem, şi de ritm. Forma *Saša*, atît de des întîlnită în denominaţia rusă, am înregistrat-o o singură dată în folclorul lipovenilor.

O problemă interesantă pune şi numele *Nikolaj*, pe care nu l-am întîlnit în această formă niciodată. Sînt frecvente formele hipocoristice *Kolja* şi *Kol'ka* etc. Lipsa formei iniţiale a fost explicată de Lev Uspenskij[10], care sublinia că rascolnicii au negat acest nume pe motivul că este un nume cîinesc. Ei împărţeau numele *Nikolaj* în *Niko-* şi *-laj*. *Niko-* era interpretat şi ca o variantă a reformatorului *Nikon*, a avut şi aceasta un rol, iar *-laj* în limba rusă înseamnă „lătrat". Iată din ce cauză rascolnicii, lipovenii erau tot rascolnici, considerau acest nume „cîinesc". Ei preferau forme *Nikola* şi varianta *Mikola*. Chiar cînd era vorba de ţarul *Nikolae* ei folosesc în folclor *car' Mikolka*.

Numele *Vasilij*, cînd este însoţit de epitetul *velikij* (mare) denumeşte pe *sfîntul Vasile* şi este folosit în cîntecele şi urările de Anul Nou. În toate celelalte cazuri se foloseşte numai *Vasilij* şi mai frecvent formele diminutivale *Vasilëček*, *Vasilka*. Forma *Vasja*, frecventă în denominaţia populară rusă, nu am întîlnit-o în folclorul lipovenesc. *Pëtr* se foloseşte atît pentru denumirea *sfîntului Petru*, cînd este însoţit de epitetul *velikij*, cît şi pentru denumirea unor personaje folclorice. *Pavel* nu este frecvent în folclorul lipovenesc, el se introduce doar cînd apar anumite ocazii în cîntecele de horă. În folclor am întîlnit în schimb apelativul *pavel* pentru denumirea *păunului*, în rusă *pavlin*, *pavel* şi *paven*.

Dintre numele evanghelice sau calendaristice am mai aminti *Avel'*, *Avraam*, *Jakov*, *Iosif*, *Kain*, iar dintre numele obişnuite în strigături şi în cîntecele lirice, amintim *Pantelej* şi forma *Pantihlej*, care are şi o nuanţă de dispreţ. Numele *Samadin* şi varianta *Savradin* nu se întîlneşte în folclorul velikorus. S-ar putea ca în fololorul lipovenesc să fie de origine turcească. Celelalte nume nu pun probleme deosebite.

*

Cu totul alta este situaţia în toponimia folclorului lipovenesc. Ea nu este atît de bogată, dar este interesantă din mai multe puncte de vedere; ea contribuie la rezolvarea unor probleme privitoare la locul unde au trăit lipovenii şi la drumul parcurs de ei pentru a ajunge pe teritoriile pe care locuiesc în prezent[11].

---

[10] Lev Uspenskij, *Slovo o slovach. Ty i tvojo imja*, Moscova, 1962, p. 622.

[11] Lipovenii fac parte dintro mare sectă religioasă, care în Rusia se numeau *starovercy*, „oameni de credinţă veche". În urma reformei lui Nikon, au urmat o serie de represiuni împotriva lor atît pe cale religioasă, cît şi pe cale politică. Ca rezultat al acestei politici starovercy au plecat în Siberia, Cazahstan, Caucaz, Ţările Baltice, Polonia, Austro-Ungaria, România, Turcia. Din Turcia s-au repatriat toţi în anul 1962.

Numele topice în folclorul cules de noi pot fi împărțite în cîteva grupe și anume: nume de țări și ținuturi, nume de orașe, de ape, de munți și de drumuri.

Dintre numele de țări amintim pe primul loc numele *Rusia*, pronunțat *Rossíja*, fapt explicabil de altfel. Cu toate că lipovenii au fost nevoiți să trăiască la periferiile Rusiei, apoi în Ucraina, România, Polonia, Austro-Ungaria, Turcia, ei au ținut legături cu Rusia și, pînă s-au obișnuit cu noile condiții de viață, le-a fost dor de ea, de aceea au cîntat-o într-o serie de cîntece lirice și de vitejie. În materialul de care dispunem am găsit o singură dată forma *Rossíja*, de două ori *Rasséja*, în schimb de șase ori diminutivul *Rossijuška, Rassejuška*.

În ordinea frecvenței urmează *Caucazul (Kavkaz)* și *Ținutul Caucazului (Kavkazkij kraj)*. Această situație este explicabilă din punct de vedere istoric: după ce forțele lui Bulavin și Nekrasov au fost învinse, s-au retras la Caucaz, pe atunci ocupat de turci. Pentru nekrasovieni (denumiți ulterior tot lipoveni) Caucazul și partea de sud a Donului au devenit a doua patrie. De aceea întîlnim în folclor și numele *Donskaja oblast'* (Regiunea Donului). Din Caucaz, o parte din lipoveni s-a răspîndit în sudul Ucrainei. În materialul nostru este atestată în forma *Ucrajna*.

În unele cîntece religioase sînt atestate numele *Izrail', Galilej, Carstvo Egipetskoe* (Impărăția Egiptului) și o singură dată *Manciuria* (vezi explicația de la nota 11).

Dacă comparăm folclorul lipovenesc cu folclorul rus, observăm unele deosebiri și în privința numelor de orașe. În timp ce în folclorul tipic rus predomină numele orașului *Moscova*, la lipoveni predomină numele orașului *Peterburg, Petenburg, Peterbursk, Piter* și chiar *Petrograd*. Aceasta se explică prin aceea că în momentul cînd lipovenii au părăsit Rusia capitala Rusiei era Petersburgul și toată atenția lor era îndreptată asupra acestui oraș. Faptul că în folclorul lipovenesc există atîtea forme ale acestui nume este încă o dovadă a primenirii continui a folclorului lipovenesc și a legăturilor sale permanente cu Rusia. *Moscova* se întîlnește rar sub forma obișnuită *Moskva* și *Moskva-Matuška* (Moscova-Mamă). În ordinea statistică urmează *Kievul : Kijev, Kijev gorodoček* (Kiev orășelul) și *Kijevskaja tjurma* (Închisoarea din Kiev).

Dintre denumirile sudice am întîlnit o dată numele orașului *Herson* și de două ori numele orașului *Odessa*, apoi *Poltava* cu varianta *Baltava*. Amintim aici și numele orașului *Binder-gorod* (Cetatea Albă). Mai menționăm *Gorod Varšava* și *Varšava*, ceea ce ne face să credem că opera folclorică respectivă ar fi fost împrumutată de la lipovenii din Polonia sau de la cei din Bucovina.

Merită atenție și numele *Kitaj-gorod*, întîlnit de două ori. Acest nume nu are, desigur, nimic comun cu numele țării *Kitaj* (China). *Kitaj*, așa cum explică N. A. Baskakov[12], este de origine turcă, *qytaj*, și denumește un neam de turci, deci ar fi vorba despre un oraș.

---

[12] N. A. Baskakov, *Russkije familii tjurskogo proischoždenija*, „Sovetskaja etnografija", 1969, nr. 4, p. 15.

Folclorul lipovenesc conține și nume, destul de numeroase, de localități românești ca: *Brail-gorod* (orașul Brăila), *Medžidija-gorod* (orășelul Medjidia), *Mačin-gorod* (orașul Măcin), *Biket* și *Sarichioi*. Așa cum se poate vedea din exemplele date, toate localitățile românești înregistrate în folclorul lipovenesc se află pe Dunăre, dovadă a faptului că lipovenii au fost și sînt pescari și navigatori. S-ar putea ca în folclorul lipovenilor din nordul Moldovei să existe alte nume.

Am înregistrat și cîteva nume de munți: de două ori *Mačinskaja gora* (Muntele Măcinului), *Ararat-gora* (muntele Ararat), *Sinajskaja gora* (Muntele Sinai), *Sivonskaja gora* (Muntele Sion) etc.

Sînt valoroase datele oferite de numele de ape. În timp ce în folclorul tipic rusesc cel mai frecvent nume este *Volga*, la lipoveni l-am întîlnit o singură dată *Volga-rečka* (Volga rîu). În folclorul lipovenesc predomină numele *Dunărea*, întîlnit de opt ori: de cîte două ori *Dunaj* și *Tihij Dunaj* (Dunăre liniștită), de trei ori *Dunaj-rečka* (Dunăre rîu) și *Dunaj*, moj *Dunaj* (Dunărea mea, Dunăre). Această diversitate de forme atribuite numelui *Dunăre* în folclorul lipovenesc se explică prin faptul că majoritatea lipovenilor au fost pescari și ei și-au petrecut mult timp pe Dunăre, pe care au îndrăgit-o și cîntat-o în folclorul lor.

În ordinea frecvenței urmează numele *Don*, întîlnit de patru ori. Nu am întîlnit în cîntecele lipovenești numele *Marea Neagră*, în schimb am întîlnit *Kaspijskoe More* (Marea Caspică) și numele lacului *Baical*.

Cîteva nume de drumuri: *Pitimburskaja doroška, Petenburgskaja doroga* (Drumul Petersburgului), *Urmskaja doroška*, probabil *Murmskaja* (Drumul Murmanskului).

*

Din această analiză a onomasticii folclorului lipovenesc se desprind cîteva concluzii: antroponimia lipovenească este în fond rusească; folosirea unui nume sau altul depinde de cele mai multe ori de genul folcloric respectiv; există nume stabile și cu o frecvență mare și nume rar întîlnite, folosite numai ocazional. Cele mai frecvente sînt totuși formele diminutivale și hipocoristice și variantele lor. Onomastica folclorului lipovenesc, alături de alte date de limbă, de datele istorice, contribuie la stabilirea drumului parcurs de lipoveni pînă au ajuns pe teritoriul României, precum și la dezvoltarea relațiilor lor cu populația românească.

ОНОМАСТИКА ЛИПОВАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

(Резюме)

В основе статьи находится материал,извлечённый из липованского фольклора, собранного в сёлах Писк-Браила (уезд Браила), Каркалиу и Сарикёй (уезд Тульча) и 2 Май (уезд Констанца). Статья содержит 2 части: одна часть обращается к названиям лиц,другая — к наименованиям мест. При анализе материала часто делаются ссылки на фольклор

и наименования великорусского фольклора. Отмечается и влияние румынского и украинского языков. Как в личных именах, так, тем более, в наименованиях мест, существуют различия по сравнению с великорусским фольклором.

ONOMASTIQUE DU FOLKLORE LIPOVAN

(Résumé)

L'étude a à la base le matériel extrait du folklore lipovan recueilli des villages Pisc-Brăila (dép. Brăila). Carcaliu et Sarichioi (dép. Tulcea) et 2 Mai (dép. Constanța). Le travail a deux parties: la première s'en réfère aux noms des personnes et la seconde aux noms des lieux. Dans l'analyse du matériel on renvoye continuellement au folklore et aux noms du folklore vélikorusse. On fait aussi mention des influences roumaine et ukrainienne. Pour les noms de personne et surtout pour le noms des lieux il y a des différences par rapport aux noms respectifs du folklore vélikorusse.

CONJUGAREA VERBELOR ÎN GRAIUL LIPOVENESC DIN SLAVA CERCHEZĂ, JUD. TULCEA

MAGDA NAGY

În graiul lipovenesc din Slava Cercheză, un grai velicorus de sud, ca şi în limba comună, verbul formează un sistem bogat de forme conjugabile şi neconjugabile.

Formelor conjugabile le aparţin cele trei moduri existente în grai: indicativul, cu schimbările lui caracteristice după timp, după număr şi după persoană, imperativul şi condiţionalul, iar formelor neconjugabile infinitivul, participiul şi gerunziul.

Toate formele verbale se formează din tema infinitivului şi a prezentului. Distribuţia formelor după teme nu se deosebeşte de cea cunoscută din limba rusă literară.

În cele ce urmează, pe baza materialului dialectal adunat, vom încerca să descriem conjugarea verbelor la prezent, perfect şi viitor, incluzînd şi infinitivul ca punct de plecare pentru conjugarea verbelor.

Infinitivul. În dialectele ruseştí se deosebesc cinci modele de bază ale infinitivului: 1. modelul *-t'* (igrá-t'); 2. modelul *-st'* (kla-st'); 3. modelul *-stí* (me-stí); 4. modelul *-č'* (pe-č') şi 5. modelul *-tí* (pek-tí).

Primele două modele sînt cunoscute în toate graiurile. Celelalte modele, în schimb, în unele sînt prezente, iar în altele lipsesc parţial sau cu desăvîrşire[1].

În graiul de care ne ocupăm, din cele cinci modele găsim doar trei: primul (-t'), al doilea (-st') şi al patrulea (-č'). De ex.:

a) arát', γnat', γul'át', d'iržát', žrat', kr'ič'át', pač'inát', pr'əs'iγát', rabótъt', tájъt', č'itát', šukát', vážyt', zvan'ít', žár'it', nam'in'ít', púd'it', strójit, túšyt', fal'ít', xaran'ít', šalakat'ít', b'it', vyt', drat', žyt', kryt', l'it', myt', p'it', šyt', γar'ét', γr'im'ét', im'ét', r'iv'ét', smatr'ét', kalót', palót', výsyxnut', v'irnút', kr'íknut', súnut', t'inút', t'ir'ét';

b) γryst', ul'ést', l'est', pakl'ást', pr'ast', s'est', ukrást', upást';

[1] R. I. Avanesov şi V. G. Orlova, *Russkaja dialektologija*, Moscova, 1965, p. 146.

c) b'ir'éč', valóč', pamóč', st'ir'éč', l'eč', moč', s'eč', t'eč', talóč'.

Modelul *-t'* este cel mai productiv, cuprinzînd marea majoritate a verbelor existente în grai. Această situație, de altfel, este caracteristică atît pentru limba literară, cît şi pentru toate graiurile ruseşti.

Sufixul *-t'* în limba rusă a apărut în urma reducției vocalei *-i* atone din sufixul *-ti*, în care se terminau toate infinitivele în epoca slavei comune. Procesul a avut loc în decursul veacurilor XII—XIII[2] — după cum arată S. P. Obnorskij. În limba scrisă, formele vechi au mai persistat şi în veacul al XVII-lea, fiind susținute de slavona bisericească. În următoarele două secole însă dezvoltarea impetuoasă a limbii literare a contribuit la generalizarea infinitivelor în *-t'*. Formele în *-ti* s-au păstrat doar dacă sufixul este accentuat[3]. Numărul lor însă este redus nu numai în dialecte, ci și în limba literară. Unele graiuri, ca graiurile meridionale, unele de trecere, precum și cele lipoveneşti din țară nici nu cunosc această categorie de verbe[4], deoarece formele noi în *-t'* denumite de P. Ja. Černyx forme apocopate, s-au extins şi asupra infinitivelor cu sufixul accentuat. Infinitivele de tipul *vest'*, *nest'* au apărut simultan cu celelalte forme apocopate ca *s'ad'* din *s'adi*, *mat'* din *mati* și multe altele. Ele pot fi întîlnite în documente începînd cu secolul al XIII[5].

Dezvăluirea condițiilor care au contribuit la apariția acestor forme noi (de tipul vest', nest') constituie o problemă greu de rezolvat, constată S. P. Obnorskij, deoarece verbele din această categorie aveau accentul pe sufix, din care cauză fonetic nu se putea aştepta la apariția unor forme cu reducția pînă la zero a vocalei finale. Un lucru însă este cert: infinitivele de tipul *nest'* n-au putut apărea decît dintr-o formă cu accentul pe temă, ca de ex.: *brésti, nésti*[6]. Deci reducției *-i* a trebuit să-i preceadă deplasarea accentului de pe sufix pe temă[7].

În graiul studiat de noi am notat următoarele infinitive de acest fel: v'est', n'est', pan'ést', past', pav'ést', padm'ést', pl'est', rost', cv'est', γ'rest'.

---

[2] S. P. Obnorskij, *Očerki po morfologii russkogo glagola*, Moscova, 1953, p. 172.

[3] S. P. Obnorskij, *ibid.*; P. Ja. Černyx, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, Moscova, 1954, p. 268.

[4] R. I. Avanesov, *Očerki dialektologii rjazanskoj meščery*, în *Materialy i issledovanija po russkoj dialektologii*, Moscova—Leningrad, I, 1949, p. 197, (în continuare: MIRD); A. N. Gvozdev, *Govor s. Kanuevki Bezenčukskogo rajona Kujbyševskoj oblasti*, în MIRD, II, 1949, p. 307; G. B. Nefedov, *Govor sjol Pustyni i Belyni*, în MIRD, III, 1949, p. 30; V. G. Orlova, *O govore sela Permas Nikol'skogo rajona Vologodskoj oblasti*, în MIRD, I, 1949, p. 69; V. I. Černyšev, *Govor goroda Ostaškova*, în MIRD, II, 1949, p. 273; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, „Romanoslavica", **IV**, 1960, p. 89; *Grammatika russkogo jazyka*, AN SSSR, Moscova, I, 1953, p. 411.

[5] P. Ja. Černyx, *op. cit.*, p. 268.

[6] S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 182.

[7] P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, ed. a III-a, Moscova, 1960, p. 113; P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka, Morfologija*, Moscova, 1953, p. 282.

Am mai înregistrat infinitivul *it'ít'*, precum şi derivatele lui *výjt'it'*, *pajt'it'*, *pr'ijt'it'* cu un sufix *-t'* secundar. Această formă nouă, spre deosebire de cele enumerate, care prin intermediul limbii literare au ajuns în graiuri, este de origine dialectală, dar a pătruns în limba literară unde a fost larg folosită pînă prin secolul al XIX-lea[8]. În dialecte însă şi azi se bucură de o răspîndire considerabilă.

Tipurile de conjugare. Prezentul. În graiul lipovenesc din Slava Cercheză verbele se grupează în două tipuri de conjugare în funcţie de desinenţele personale, adică în funcţie de deosebirile din structura fonematică a desinenţelor. Pentru primul tip sînt caracteristice fonemele *e* şi *o*, iar la persoana a treia plural *u;* pentru al doilea tip — fonemul *i* şi la persoana a treia plural — *a*. Avînd în vedere că graiul de care ne ocupăm este un grai sud-velicorus cu „ikanie", din care cauză fonemele *e* şi *i* în poziţie posttonică după consoane moi nu se deosebesc, fiind redate printr-o singură vocală, trebuie să specificăm că cele două tipuri de conjugare se deosebesc doar la verbele cu desinenţele personale accentuate. De ex.:

1. a) br'íjiš, búd'iš, zastr'án'iš, im'éjiš, kr'íkn'iš, krójiš, mójiš, rast'él'im, rójim, stanájim, stán'im, sún'im, tkájim;

b) vážyjiš, γón'iš, žár'iš, zvón'iš, krójiš, nam'én'iš, smótr'im, strójim, fálim, xarón'im, šalakót'im;

2. a) my ar'óm, b'ir'óm, vaz'm'óm, žyv'óm, ty zab'óš, zav'óš, zajm'óš, pamn'óš, p'oš;

b) lámpa γar'ít', ty kr'ič'íš, zv'in'íš, sv'ist'íš, my pab'il'ím, stajím.

La verbele cu desinenţe atone se constată o tendinţă de substituire a fonemului *a* de la persoana a treia plural prin fonemul *u*, specific pentru primul tip de conjugare căruia îi şi aparţin în realitate verbele în cauză: d'éržut', γón'ut', žár'ut', zvón'ut', krójut', nam'én'ut', smótr'ut', strójut', túš'ut', fál'ut', xarón'ut'. Acest fenomen, de altfel, este o trăsătură distinctivă a graiurilor meridionale şi de trecere din U.R.S.S.[9], a graiurilor lipoveneşti, precum şi a unora ucrainene de pe teritoriul ţării noastre[10].

Limba literară, în decursul ultimelor două veacuri, şi-a pierdut această trăsătură sub influenţa tot mai accentuată a elementului nordic[11].

Verbele atematice *dat'* şi *jest'* (a mînca) reprezintă tipuri de conjugare aparte: dam, daš, dast', dad'ím, dad'ít'ə, dadút'; jem, ješ, jest', jid'ím, jid'ít'ə, jid'át'.

---

[8] R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 197; R. I. Avanesov şi V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 146; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 188.

[9] R. I. Avanesov şi V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 150; P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 109; A. N. Gvozdev, *op. cit.*, p. 307; N. P. Grinkova, *Zametki o kalužskix govorax*, în MIRD, I, 1949, p. 245; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 150; V. N. Sidorov, *Nabljudenija nad odnim iz govorov rjazanskoj meščery*, în MIRD, I, 1949, p. 122; V. N. Sidorov, *Ob odnom tul'skom govore s glasnoj* **e,** *ne izmenivšejsja v* **o,** în MIRD, II, 1949, p. 288; V. S. Černyšev, *op. cit.*, p.. 273.

[10] E. Vrabie, *Observaţii asupra unui grai rus de pe teritoriul* R.P.R., p. 125; E. Vrabie, *Note asupra graiului rus de la Climăuţi*, „Romanoslavica", **XII**, 1965, p. 126; I. Robciuc, *Morfologia graiului ucrainean din Măriţeia (jud. Suceava)*, în „Studii de slavistică", **II**, 1971, p. 300.

[11] S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 150.

Printre formele care dau graiului o înfățișare caracteristică trebuie amintite formele persoanei a treia singular și plural (prezent și viitor perfectiv) în *-t'* ale verbelor de toate tipurile de conjugare, care constituie una din trăsăturile fundamentale ale graiurilor velicoruse de sud[12]. Graiului cercetat îi este necunoscut *-t* dur ca desinență pentru persoana a treia singular și plural:

I tip, singular: on (von) ar'ót', v'éjit', vaz'm'ót', dújit', aná γul'ájit', on žr'ot', kól'it', pajót', pač'inájit', sn'ex tájit', wólyk wójit', č'újit', šukájit'; *plural:* aný (an'é) arút', v'éjut', vaz'mút', wójut', γul'ájut', žrut', kól'ut', pajút', pač'inájut', r'iwút', č'újut', šukájut'.

Al II-lea tip, singular: on (von) γar'ít', γrom γr'im'ít', zv'in'ít', k'išýt', kr'ič'ít', pav'il'ít', sv'ist'ít'; *plural:* γlázy γar'át', aný k'išát', kr'ič'át', pav'il'át', báby staját'.

În afară de graiurile meridionale, *-t'* este răspîndit în limba ucraineană, în bielorusă și în unele graiuri nordice din U.R.S.S., foarte puține la număr. Desinența *-t'* a fost caracteristică și pentru limba rusă veche, unde caracterul moale al consoanei *t* s-a păstrat și după dispariția vocalei ultrascurte ь. Desinența *-t'* n-a fost complet străină nici limbii slave vechi. Alături de formele majoritare în *-tŭ* la singular au fost folosite și unele în *-tĭ*.

În limba rusă formele persoanei a treia în *-t* sînt considerate formații secundare. Se presupune că în etapa timpurie de dezvoltare a limbii slave comune, persoana a treia singular nu avea desinență. În limbile slave apusene și sudice, precum și în unele graiuri rusești, desinența *-t* lipsește și azi cu desăvîrșire. Doar bulgara și limbile slave răsăritene constituie o excepție în această privință.

Comparînd cele două forme, în *-t* și *-t'*, existente în limba rusă contemporană, ultimele sînt considerate mai vechi. Se presupune că ele au fost larg răspîndite la slavii de răsărit încă din perioada preistorică și s-au menținut pînă în zilele noastre în unele graiuri rusești, în altele fiind înlocuite prin *-t* dur[13]. Un argument în sprijinul acestei teorii îl constituie unele forme verbale în *-t'* la persoana a treia, ca *jest'*, *sut'* sau *vest'*, *nivest'* din expresiile arhaice „*bog vest'*", *nivest' čto*", care s-au păstrat atît în limba literară, cît și în graiurile nordice din U.R.S.S., cărora

---

[12] R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 162—163; R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 189; I. S. Il'inskaja, *Nabljudenija nad govorom pereselencev russkix v zakavkaz'e*, în MIRD, I, 1949, p. 277; V. G. Orlova, *Klassifikacija južnovelikorusskix govorov v svete sovremennyx dannyx*, „Voprosy jazykoznanija", 1955, 6, p. 89; V. Vascenco, *Observații asupra graiului rusesc al lipovenilor din satul Pisc, raionul Brăila*, „Romanoslavica", **VII**, 1963, p. 103; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, p. 126.

[13] A. I. Gorškov, *Staroslavjanskij jazyk*, Moscova, 1963, p. 157; P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 107—109; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 130—135; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka*, Moscova, 1963, p. 297.

de altfel desinența *-t'* nu le este de loc caracteristică[14]. Stabilizarea unor forme în *-t* sau în *-t'* prin natura sa nu era de loc obligatorie și această stabilizare este incontestabil un fenomen de generalizare comparativ tîrzie în istoria formelor tratate — constată S. P. Obnorskij[15].

O altă trăsătură caracteristică a celor două tipuri de conjugare în graiul studiat, sînt alternanțele consoanelor tematice finale în realizarea formelor personale. Aceste alternanțe consonantice au un caracter distinctiv între verbele de la primul și al doilea tip de conjugare, deoarece înseși consoanele finale sînt de obicei diferite.

În dialectele rusești, avînd în vedere finalul temei, verbele de primul tip de conjugare au trei tipuri de relații ale formelor verbale: 1. verbele fără alternanță consonantică; 2. verbele cu alternanța consoanelor dure cu perechile lor moi; 3. verbele cu alternanța consoanelor velare dure cu șuierătoare. La ultimele două tipuri tema persoanelor întîi singular și a treia plural se opune temei de la celelalte forme[16].

Sînt însă graiuri, cum este și cel din Slava Cercheză, pentru care ultimul tip nu este caracteristic. În aceste graiuri (sudice și nordice din U.R.S.S.) la verbele analizate alternanța consonantică lipsește, sau, ca în cazul nostru, se constată o altfel de alternanță, o alternanță a velarelor dure cu perechile lor moi[17]. Astfel, în graiul de care ne ocupăm, verbele cu tema terminată în velară îmbogățesc inventarul lexical al verbelor aparținînd celui de al doilea tip. De ex.:

Primul tip: γón'u, γón'iš, γón'ut'; žár'u, žár'iš, žár'ut'; zvón'u, zvón'iš, zvón'ut'; kól'u, kól'iš, kól'ut'; nam'én'u, nam'én'iš, nam'én'ut'; pór'u, pór'iš, pór'ut'; rast'él'u, rast'él'iš, rast'él'ut'; xarón'u, xarón'iš, xar'ón'ut'; fál'u, fál'iš, fál'ut'.

Al doilea tip: a) b'irú, b'ir'óš; búdu, búd'iš; vaz'mú, vaz'm'óš; v'érnu, v'érn'iš; d'arú, d'ir'óš; žru, žr'oš; zabúdu, zabúd'iš; zavú, zav'óš; zastr'ánu, zastr'án'iš; kr'íknu, kr'íkn'iš; pajédu, pajéd'iš; stánu, stán'iš;

b) b'ər'iγú, b'ər'iγ'óš, b'ər'iγút'; zapr'aγú, zapr'iγ'óš, zapr'aγút'; p'akú, p'ik'óš, p'akút'; s'akú, s'ik'óš, s'akút; st'ər'iγú, st'ər'iγ'óš, st'ər'aγút'; talkú, talk'óš, talkút'; t'ik'ót'; t'akút'.

Alternanța *k—č, g—ž*, apărută ca urmare a primei palatalizări, dispare în graiurile menționate din cauza unui proces de uniformizare a temei, în urma căruia velara de la tema persoanelor întîi singular și a treia plural se extinde asupra tuturor formelor personale. Velarele *g* și *k* se palatalizează, fiind însoțite de vocala *e : pekeš, mogeš.* Caracterul lor palatal se păstrează și în acele graiuri, unde a avut loc transformarea

---

14 P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 110; P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka, Morfologija*, p. 278; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 121; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznecov, *op. cit.*, p. 298.

15 S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 135.

16 R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 154.

17 R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 155—156; L. I. Barinnikova, *Russkie narodnye govory v sovetskij period*, Saratov, 1969, p. 184; A. N. Gvozdev, *op. cit.*, p. 306; I. S. Il'inskaja, *op. cit.*, p. 277; S. S. Vysotskij, *O govore d. Leka*, în MIRD, II, 1949, p. 61.

lui *e*>'*o*. Întrucît în cazul acesta caracterul palatal al velarei nu mai este condiționat de calitatea vocalei posterioare, apare o nouă alternanță, o alternanță morfologică a lui *g*—*g'* și *k*—*k'*[18], des întîlnită în dialectele rusești. Cu o asemenea alternanță consonantică avem de-a face și în graiul din Slava Cercheză.

Procesul de uniformizare a temei în graiurile amintite deși atinge în general toate verbele cu tema în velare, totuși nu se realizează totdeauna după tema persoanei întîi singular și a treia plural. În graiul studiat în paradigma unor verbe, de cele mai multe ori a verbelor *l'eč'* și *moč'*[19] și a derivatelor lor, precum și a verbului *valóč'*, se observă o refacere, dar prin analogie cu formele majoritare cu tema în africată sau în șuierătoare: valóč'u, valóč'iš, valóč'ut'; móžu, móžъš, móžut'; pamóžu alături de pamaγú, pamóžъš, pamóžut'; l'ážu, l'ážъš, l'ážut'; l'ážu dy‿l'ižú; n'i‿móžu pr'in'ést'; n'i‿móžъt' xad'ít' za‿γrybám'i; n'i‿móžъt' ul'ést' tudý; n'i‿móžut' nas najt'ít'. La verbele *móč'* și *pamóč'* fenomenul este însoțit de unificarea accentului tot în sensul dictat de majoritatea formelor, iar la *valóč'*, spre deosebire de limba comună, se constată deplasarea accentului de pe desinență pe temă.

Tot în șuierătoare se termină tema prezentului la acele verbe de la primul tip de conjugare care au la finalul temei infinitivului consoanele *z, k, s, st, t, x,* înlocuite la formele personale prin *ž, č* și *š:* barmatát', barmóč'u, barmóč'iš; br'ixát', br'éšu, br'éšyš; v'izát', v'ážu, v'ážъs; lapatát', lapóč'u, lapóč'iš; l'izát', l'ížu, l'ížyš; mázъt', mážu, mážys; p'isát', p'íšu, p'íšyš; plákъt', pláč'u, pláč'iš; r'ézъt', r'ézu, r'ézyš; skazát', skážu, skážyš; skakát', skáč'u, skáč'iš; xlapatát', xlapóč'u, xlapóč'iš; xlystát', xlýšu, xlýšyš; č'isát', č'éšu, č'éšyš.

Spre deosebire de limba comună, toate verbele din această grupă au accentul stabil pe temă.

Verbului *xotet'*, de conjugare mixtă în limba literară, aici îi corespunde un verb de primul tip de conjugare cu accentul fix pe temă, terminată la toate formele personale în *-č'*: xóč'u, xóč'iš, xóč'it', xóč'im, xóč'it'ə, xóč'ut'; xóč'im jest'; a‿já n'i‿xóč'u γul'át'; xóč'im kúšъt'; xóč'im t'ib'é napajít'; p'it' xóč'im; n'i‿xóč'ut' an'é.

La verbele de tipul *maxát'* s-a păstrat tema prezentului, identică cu cea a infinitivului, ceea ce se explică prin faptul că graiul este izolat de influența directă a limbii ruse literare, care, alături de tema menționată la aceste verbe, mai are o temă și în șuierătoare, o formație relativ mai nouă, care a început să se răspîndească și în graiurile ruse convergente[20]: brýzγъt', brýzγъju, brýzγъjiš; maxát', maxáju, maxájiš; maxájit' rukój.

---

[18] P. S. Kuznecov, *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka, Morfologija*, p. 283.

[19] R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 155—156; L. I. Barannikova, *op. cit.*, p. 122; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 104; V. N. Sidorov, *op. cit.*, p. 122.

[20] P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 111.

Verbele *kl'əv'itát'* şi *raptát'* au de asemenea o singură temă în grai: kl'əv'itáju, kl'əv'itájiš; raptáju, raptájiš. Accentul lor de la persoana întîi singular, spre deosebire de limba rusă literară, este pe temă.

Verbele de tipul *dremat'* cu tema prezentului în consoană labială+l' în limba comună, se folosesc aici fără *l'*, avînd tema terminată în labiale la toate formele personale: dr'imát', dr'ém'u, dr'ém'iš, dr'ém'ut'; sýpъt', sýp'u, sýp'iš, sýp'ut'; tr'ipát', tr'ép'u, tr'ép'iš, tr'ép'ut'. Iar verbele *kal'ibácъ* şi *š'ipát'* se conjugă la prezent ca verbele de tipul *čitat'*: kal'ibájus', kal'ibájišs'a, kal'ibájucъ; š'ipáju, š'ipájiš, š'ipájut'.

Spre deosebire de multe graiuri ruseşti, la lipovenii din Slava Cercheză procesul de transformare a vocalei *e*>*'o* la finalul temei, înaintea consoanelor dure, la verbele de la primul tip de conjugare, a fost dus pînă la capăt; drept rezultat, persoanele a doua și a treia singular, întîi şi a doua plural cunosc o singură vocală, vocala *o* la verbele cu accentul permanent pe desinență: n'is'óš, n'is'ót', n'is'óm, n'is'ót'ə în loc de vocalele *e* şi *o*, folosite în acele graiuri unde această transformare n-a fost consecventă. În limba literară şi în acele graiuri ruseşti care folosesc *o* în locul lui *e* în cuvinte ca: *s'óla, av'ós* transformarea s-a petrecut și înaintea consoanelor moi, sub influența acelor cuvinte în care modificarea lui *e*>*'o* a avut loc înaintea consoanelor dure. Astfel a apărut vocala *'o* la persoana a doua plural: n'is'ót'ə, deși această schimbare n-a fost provocată de cauze fonetice[21].

Verbelor *zaimstvovat', zarabatyvat', lgat', pokupat', pugat', slušat', sprašivat', uznat'*, din limba literară, în grai le corespund următoarele verbe de primul tip de conjugare: *pazyč'át'*, pazyč'ájim d'én'ix; *zarabl'át*, mnóγъ zarabl'ájut' an'é; *br'ixát'*, br'éšъt' on, aný br'éšut'; *kupl'át'*, aný kupl'ájut'; *pužát'*, t'ib'é tóžъ nádъ pužát'; aná vas pužájit'; *slúxъt'*, kásku slúxъju; slúxъjiš, an'é slúxъjut; *pytát'*, pytájut' ad'ín u‿adnavó / što jétъ za‿s'iló; *uγadát'*, n'i‿uγadájiš m'in'é. Corespondentele din limba literară, deşi sînt cunoscute vorbitorilor, nu sînt întrebuințate în conversațiile lor spontane, nedirijate.

Verbul *tkat'* se conjugă ca verbele de tipul *čitat'*; tkáju, tkájiš, tkájut', iar *čtit'*, de conjugarea a doua în limba literară, aici aparține primului tip: č'tu, č't'oš, č'tut'.

S-a păstrat *vynát'* din vechea formă *vyn'at'* fără amplificarea temei cu sufixul *-nu-*, larg răspîndit şi azi în graiurile ruseşti[22]: nádъ jej vynát' rúč'ku; vynáju ja kozonák toj; aný vynájut'.

La verbul *byt'* alături de formele personale, folosite în limba comună, la persoanele a doua, a treia singular şi întîi plural, am mai înregistrat cîte o formă, am zice „prescurtată": ty buš, von but', my bum: pr'i‿t'ib'é búdu vážyt'; č'iwó búd'iš d'élъt'; ladón'a s'irb'it' / d'én'γ'i buš paluč'át'; val'áj / buš b'íty; v'ek búd'it' plákacъ; n'i‿búd'it' kъdá; von u‿kr'éšu but'

---

21 S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 104—106; V. I. Borkovskij, P. S. Kuznecov, *op. cit.*, p. 128—133.

22 S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 34.

xad'ít'; t'ótka but' paub'ivát' za‿ut'éj; búd'im kl'íkъt'; bum žyt' / bum v'idát'; búdut' rost'; svážut' kól'k'i búdut'; nóγ'i n'i‿búdut' bal'ét'.

Verbele de la cel de-al doilea tip de conjugare, în urma substituirii fonemului *a* neaccentuat din desinența persoanei a treia plural prin *u*, caracteristic pentru primul tip de conjugare (fonemul vocalic aton la persoanele a doua și a treia singular, întîi și a doua plural din cauza „ikaniei" și-a pierdut caracterul său distinctiv de a marca tipul de conjugare) trec treptat la primul tip, îmbogățindu-l astfel în dauna celui de-al doilea tip, al cărui inventar lexical s-a redus considerabil. El continuă și pe mai departe să fie redus, deoarece procesul amintit se mai manifestă în grai, fiind întărit de un alt proces. Este vorba de fenomenul de uniformizare a temei la cel de-al doilea tip de conjugare prin înlăturarea alternanței consonantice, caracteristică acestuia, însoțit de stabilizarea accentului pe temă. Fenomenul este prezent în multe graiuri rusești nordice, de trecere și meridionale, precum și în cele lipovenești din țară[23].

În graiul de care ne ocupăm, grație tendinței de uniformizare a temei prin analogie cu formele majoritare, lipsesc alternanțele consonantice d'/ž, t'/č, z'/ž, s'/š, st'/šč, zd'/žž, b'/bl', p'/pl', v'/vl', f'/fl', m'/ml' caracteristice pentru conjugarea a doua din limba literară și din multe graiuri ruse convergente, verbele avînd la finalul temei consoane anterolinguale și bilabiale palatale la prezent și viitorul perfectiv. De ex.: astáv'u, astáv'iš, astáv'ut'; v'ért'u, v'ért'iš, v'ért'ut'; wód'u, wód'iš, wód'ut'; wóz'u, wóz'iš, wóz'ut'; γatóv'u, γatóv'iš, γatóv'ut'; γráb'u, γráb'iš, γráb'ut'; γróz'u, γróz'iš, γróz'ut'; dólb'u, dólb'iš, dólb'ut'; zav'ínt'u, zav'ít'iš, zav'ínt'ut; zγúb'u, zγúb'iš, zγúb'ut'; kórm'u, kórm'iš, kórm'ut'; kós'u, kós'iš, kós'ut'; krás'u, krás'iš, krás'ut'; kr'ív'u, kr'ív'iš, kr'ív'ut'; kr'út'u, krút'iš, krút'ut'; kúp'u, kúp'iš, kúp'ut'; lóv'u, lóv'iš, lóv'ut'; l'úb'u, l'úb'iš, l'úb'ut'; malót'u, malót'iš, malót'ut'; nakóp'u, nakóp'iš, nakóp'ut; nós'u, nós'iš, nós'ut'; paznakóm'u, paznakóm'iš, paznakóm'ut'; pastáv'u, pastáv'iš, pastáv'ut; plót'u, plót'iš, plót'ut'; pr'ikarót'u, pr'ikarót'iš, pr'ikarót'ut'; prós'u, prós'iš, prós'ut'; púst'u, púst'iš, púst'ut'; stáv'u, stáv'iš, stáv'ut'; súd'u, súd'iš, súd'ut'; t'érp'u, t'érp'iš, t'érp'ut'; tóp'u, tóp'iš, tóp'ut'; trús'u, trús'iš, trús'ut'; xód'u, xód'iš, xód'ut'; č'íst'u, č'íst'iš, č'íst'ut'; šút'u, šút'iš, šút'ut'.

Concomitent cu înlăturarea alternanței consonantice au dispărut și deosebirile în ceea ce privește locul accentului la diferitele forme personale. Unificarea accentului pe temă s-a produs tot în sensul dictat de majoritatea formelor, ceea ce nicidecum nu înseamnă însă că toate formele cu accentul vechi au fost părăsite. Se mai întîlnesc rareori în grai

---

[23] R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 188—189; R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 156—159; S. S. Vysotskij, *op. cit.*, p. 61; N. P. Grinkova, *op. cit.*, p. 245; G. A. Kasvin, *Osnovy nastojaščego vremeni glagolov 2-go sprjaženija*, în MIRD, III. 1949, p. 85—99; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 98—111; V. N. Sidorov, *op. cit.*, p. 121; V. I. Černyšev, *op. cit.*, p. 273; E. Vrabie, *Observații asupra unui grai rus de pe teritoriul R.P.R.*, p. 125; E. Vrabie, *Note* asupra graiului rus de la Climăuți, p. 126.

forme personale cu două accente ca la verbul *γavar'it'*: γavór'u, dar și γavar'ú.

Verbele cu accentul permanent pe desinență în limba comună, n-au suferit nici o modificare accentologică în urma procesului de unificare a temei într-o singură consoană. De ex.: v'is'ú, v'is'íš, v'is'át'; kapt'ú, kapt'íš, kapt'át'; l'itú, l'it'íš, l'it'át'; naγrad'ú, naγrad'íš, naγrad'át'; sv'ist'ú, sv'ist'íš, sv'ist'át'; uγast'ú, uγast'íš, uγast'át'.

Verbul *b'eč'*, o formă dialectală, precum și derivatele lui au la prezent tema terminată în γ: b'iγú, b'iγ'íš, pr'ib'iγ'ít', ub'iγ'ít'. Concomitent cu *b'eč'* este întrebuințat și *b'ižát'* cu același sens lexical, dar mult mai rar, cînd cu tema în γ, cînd cu tema în *ž* la toate formele personale.

La verbul *blestet'* uniformizarea temei se face după forma persoanei întîi singular. Șuierătoarea *š'* de la finalul temei se generalizează, cuprinzînd și celelalte forme personale inclusiv infinitivul: *bl'iš'ét'*, bl'iš'ú, bl'iš'íš-bl'ist'íš, bl'iš'ít', bl'iš'ím, bl'iš'ít'ə, bl'iš'át'.

Menționăm formele personale de la verbul *jézd'it'*: jézd'iju, jézd'ijiš, jézd'ijit', jézd'ijim, jézd'ijit'ə, jézd'ijut', folosite și în graiurile din regiunea Rjazan[24]. Judecînd după forma persoanei a treia plural: *lázyjut'*, înregistrată de noi, în același fel se conjugă și verbul *lazit'*. În cazul acesta avem de-a face tot cu un procedeu de înlăturare a alternanței consonantice, dar deosebit de cel arătat.

La verbele *v'íd'ət'*, *γl'id'ét'* și *s'id'ét'* alternanța consonantică s-a menținut, dar și ele încep să fie întrebuințate tot mai des fără alternanță: v'ížu-v'ídu, v'íd'iš, v'ídut'; γl'ižú-γl'idú, γl'id'íš, γl'id'át'; s'ižú-s'idú, s'id'íš, s'id'át'.

Verbele de conjugarea a doua din limba literară *valit'*, *varit'*, *darit'*, *katit'*, *sadit'*, *taščit'* și *platit'* în unele graiuri pot avea sub accent la tema prezentului fonemul *a*, iar în altele — fonemul *o*. Fenomenul este larg răspîndit pe teritoriul dialectal caracterizat prin „akanie", unde din cauza coincidenței vocalelor protonice *a* și *o* alături de formele persoanei întîi singular val'u, plaču, našu, gan'u apar forme ca plotiš, sodiš analoge cu formele nosiš, goniš[25]. Forme verbale cu alternanța *a/o* am înregistrat și noi în graiul de care ne ocupăm. Aici alternanța vocalică are loc și la persoana întîi singular, cuprinzînd astfel toată paradigma prezentului: *plat'it'*, plót'u, plót'iš, plót'ut'; ja d'és'ət' l'ej zaplót'u; máluju č'ast' zaplót'u; *sad'ít'*, sód'u, sód'iš, sód'ut'. Unele verbe însă dintre cele enumerate în grai se folosesc fără alternanță, avînd și la tema prezentului fonemul *a*, ca *val'ít'* și *var'ít'*: vál'u, vál'iš, vál'ut'; vár'u, vár'iš, vár'ut'.

După presupunerea lingvistului N. N. Durnovo, verbele care au în tema prezentului *o* în loc de *a*, au avut inițial accentul stabil nu pe temă, ci pe desinență în marea majoritate a cazurilor. Vocala *o* accentuată astfel a înlocuit un *a* neaccentuat, desigur după analogia verbelor cu

---

[24] R. I. Avanesov, *op. cit.*, p. 195.

[25] R. I. Avanesov și V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 157—158; G. A. Kasvin, *op. cit.*, p. 115—135; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 94—99.

accentul mobil. Sînt însă şi cazuri cînd *o* a înlocuit nu un *a* aton, ci, ca şi în cazul verbului *plat'ít'*, un *a* accentuat[26].

Din prezentarea celui de-al doilea tip de conjugare rezultă că în urma substituirii fonemului *a* neaccentuat la persoana a treia plural prin fonemul *u*, verbele trec la primul tip de conjugare, inventarul lexical al celui de-al doilea tip reducîndu-se astfel la verbele cu desinențele accentuate. Procesul acesta de trecere însă nu poate fi socotit încheiat, deoarece alături de verbele definitiv contopite cu cele din primul tip de conjugare mai există forme, deşi puține la număr, care prezintă un anumit paralelism.

Paradigmele verbelor de la cele două tipuri de conjugare pot fi ilustrate prin verbele *rabótъt', arát', smatr'ét', γar'ét'* și *kr'ič'át'*:

Primul tip			*Al doilea tip*	
ja rabótъju	arú	smótr'u	γar'ú	kr'ič'ú
ty rabótъjiš	ar'óš	smótr'iš	γar'íš	kr'ič'íš
on (von) rabótъjit'	ar'ót'	smótr'it'	γar'ít'	kr'ič'ít'
my rabótъjim	ar'óm	smótr'im	γar'ím	kr'ič'ím
vy rabótъjit'ə	ar'ót'ə	smótr'it'ə	γar'ít'ə	kr'ič'ít'ə
aný (an'é) rabótъjut'	arút'	smótr'ut'	γar'át'	kr'ič'át'

Perfectul. Se deosebeşte de prezent prin lipsa formelor personale (marcarea persoanei se face în mod analitic cu ajutorul pronumelor personale), prin schimbarea lor după gen la singular.

Perfectul se formează din tema infinitivului cu ajutorul sufixului *-l*. La masculin verbele au desinență zero, la feminin *-a*, la neutru *-o* (rar folosit din cauza destrămării categoriei genului neutru, care se petrece în grai), iar la plural *-i* la toate persoanele: ab'íd'əl, ab'íd'əla, ab'íd'əl'i; zasnúl, zasnúla, zasnúl'i; karm'íl, karm'íla, karm'íl'i; par'itъwál, par'itъwála, par'itъwál'i; rabótъl, rabótъla, rabótl'i; upál, upála, upál'i.

La verbele cu tema în consoană, la masculin în afară de desinență lipseşte și sufixul *-l*: b'ir'óx, b'ər'iγlá, b'ər'iγl'í; pamóx, pamaγlá, pamaγl'í; zap'ór, zap'órla, zap'órl'i; pam'ór, pam'órla, pam'órl'i; n'os, n'islá, n'isl'í; ros, raslá, rasl'í; dast'íx, dast'íγla, dast'íγl'i; zav'ás, zav'ázla, zav'ázl'i.

Tema perfectului la marea majoritate a verbelor este identică cu cea a infinitivului. La unele însă, ca și în limba rusă literară, sînt deosebiri între cele două teme:

a) moč', maγ-l'í; padžéč', padžyγ-l'í; p'eč', p'ak-l'í;

b) atp'ir'é-t', atp'ór-l'i; rast'ir'é-t', rast'ór-l'i; sat'ir'é-t', sat'ór-l'i;

c) v'es-t', v'iz-l'í; γr'es-t', γr'ib-l'í; l'es-t', l'éz-l'i; pas-t', pás-l'i;

d) asl'épnu-t', asl'ép-l'i; výsyxnu-t', výsyx-l'i; isč'éznu-t', isč'éz-l'i; namóknu-t', namók-l'i.

---

[26] N. N. Durnovo, *Opisanie govora derevni Parfenok Ruzskogo u. Mosk. gub.*, Varşovia, 1903, p. 116—117, apud G. A. Kasvin, *op. cit.*, p. 85—99.

La perfect cele mai multe verbe au accentul stabil pe temă, accent identic cu cel de la infinitiv. Această trăsătură este caracteristică pentru toate verbele la care *l* este precedat de sufixe:

a) v'idát', v'idál, v'idála, v'idál'i; iγrát', iγrál, iγrála, iγrál'i; p'isát', p'isál, p'isála, p'isál'i; č'itát', č'itál, č'itála, č'itál'i;

b) zač'in'ít', zač'in'íl, zač'in'íla, zač'in'íl'i; pačab'ít', pačab'íl, pačab'íla, pačab'íl'i; stójit', stójil, stójila, stójil'i; fal'ít', fal'íl, fal'íla, fal'íl'i;

c) dawát', dawál, dawála, dawál'i; pam'ilъwát', pam'ilъwál, pam'ilъwála, pam'ilъwál'i; r'isъwát', r'isъwál, r'isъwála, r'isъwál'i; ustawát', ustawál, ustawála, ustawál'i; kr'íknut, kr'íknul, kr'íknula, kr'íknul'i; marγnút', marγnúl, marγnúla, marγnúl'i; maxnút, maxnúl, maxnúla, maxnúl'i; patalknút', patalknúl, patalknúla, patalknúl'i.

Accent stabil au şi unele verbe fără sufixe la perfect: b'it', b'il, b'íla, b'íl'i; γryst', γrys, γrýzla, γrýzl'i; žat', žál, žála, žál'i; s'est', s'el, s'éla, s'él'i; stat', stal, stála, stál'i.

La această grupă sînt însă şi verbe cu accent mobil:

a) verbe cu accentul pe temă la masculin, iar la feminin şi plural — pe desinenţă: b'ir'óx, b'ər'iγlá, b'ər'iγl'í; pamóx, pamaγlá, pamaγl'í; padžóx, padžyγlá, padžyγl'í; p'ok, p'aklá, p'akl'í; t'ok, t'iklá, t'ikl'í; v'os, v'izlá, v'izl'í; γr'op, γr'ablá, γr'ibl'í;

b) verbe cu accentul pe temă la masculin şi plural, iar la feminin — pe desinenţă: ađál, ađalá, ađál'i; p'il, p'ilá, p'íl'i; pražýl, pražylá, pražýl'i.

Menţionăm formele verbului *it'it'*: on išól, aná išlá, aný išl'í; pa‿l'és'i išlá aná išlá.

Mai mult ca perfectul este foarte rar întrebuinţat în grai. El constă din formele în *-l, -la, (-lo), -l'i* ale verbelor perfective şi imperfective şi din formele perfectului verbului auxiliar *byt'*. Adesea se folosesc şi particulele *byló, byválъ*, care cu timpul şi-au pierdut caracterul lor flexionar, nu numai la exprimarea unei acţiuni începute şi întrerupte, ca în limba comună, ci şi pentru a arăta o acţiune care s-a petrecut în trecut.

Formele de mai mult ca perfect, în funcţie de aspectul verbului şi de context, pot avea sens de mai mult ca perfect, dar de cele mai multe ori ele arată o acţiune care nu se deosebeşte de acţiunea exprimată prin formele în *-l, -la, (-lo), -l'i*[27], ca în graiul studiat de noi: ja z'imój *byl vaz'íl* drow; ja *byló aγlóx*; fs'a pól'a *byló zγar'éla*; d'et *byló* na‿daróγ'i *zasnúl*; ja *xat'él byló* az'ímk'i pas'éjit'; *byválъ* on m'in'é *nas'íl* rýby damój.

Viitorul. În graiul lipovenesc din Slava Cercheză, viitorul se realizează în formă sintetică şi în formă analitică.

Viitorul sintetic este caracteristic pentru verbele de aspect perfectiv. Forma şi structura afixelor în cadrul paradigmei sînt identice cu cele de prezent: zabúdu, zabúd'iš, zabúd'it', zabúd'im, zabúd'itə, zabúdut'; uγast'ú, uγast'íš, uγast'ít', uγast'ím, uγast'ít'ə, uγast'át'; kabaná napóju; n'i‿ud' éržu / a‿aná upád'it'; aný n'i‿výd'ut'; pačób'u jej; zapr'aγú kan'á; pr'ən'is'ót'ə vy; skážu ja vam; paγl'id'ím t'ib'é; n'i‿ađadút'; platók p'ira-

[27] R. I. Avanesov şi V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 165—166; I. Robciuc, *op. cit.*, p. 304—305.

v'ážu; aná pajd'ót'; pavýl'əzut' valč'k'í; on pr'id'ót' svátъt; pajdú u‿sláwu; aná p'əržyv'ót' vas; abr'ežu nóγt'i; p'irav'és'im az'ímku; pačób'ut' an'é.

Forma analitică a viitorului este caracteristică pentru verbele de aspect imperfectiv şi se formează din infinitivul verbului de conjugat şi din formele personale ale verbului auxiliar *byt'*: búdu γavar'ít', búd'iš γavar'ít', búd'it' γavar'ít', búd'im γavar'ít', búd'it'ə γavar'ít', búdut' γavar'ít'; n'i‿búdu pradavát'; ja búdu pól'zъvacъ d'in'γám'i; s‿m'in'é búdut' sm'ijácъ; búd'im žyt' / búd'im v'idát'; aný búdut' pačabl'át'.

Alături de *byt'* la viitorul compus, se foloseşte, deşi rar şi auxiliarul *mat'* (imet'): máju č'itát', májiš čitát', májit' č'itát', májim č'itát', májit'ə č'itát', májut' č'itát'. De altfel *mat'* se întrebuinţează în grai şi ca verb cu sens lexical de sine stătător: máju ad'ín γot; májiš dva γóda; májut' sórъk p'at' γadów.

Spre deosebire de unele graiuri ruseşti[28], la Slava Cercheză verbele *pač'át'* şi *stat'* în îmbinarea cu infinitivul exprimă începutul de acţiune şi nicidecum nu pot fi considerate forme analitice de viitor: st'irát' pač'n'ót'; stánut' rabótъt' traktór'im'i; stánut' žyt' xarašó.

Conjugarea verbelor în -s'a. Se deosebeşte de conjugarea celorlalte verbe doar prin amplificarea formelor verbale cu particula *-s'a* (*-s'ъ*, *-sa*, *-sъ*) (după consoane) şi cu varianta se redusă *-s'* (după vocale), provenită din forma atonă a vechiului pronume reflexiv *se*. De ex.: ja bajús', kalót'us'; nap'ús'; ty baíšs'ъ; ty č'iwó baíšs'ъ; ty v'érn'iššъ; zamór'išs'a; a‿tý kalót'išs'a; nad'én'išs'a; ty nap'óšs'a; ablakat'íls'a na‿stólb'ik sp'inój; ašýps'a; vz'áls'a; nap'íls'a p'ány; on pazdarókъls'a; pamýls'a; rádъvals'a; razv'óls'a s‿svajéj žýnk'i; sustr'éls'a m'in'é č'ilъw'ék; umýls'a; aná karbyknúlъs'; užъ nadъjélъs' n'án'č'it'; napr'ižálъs'; pamýlъs'; aná sažmálas'; sp'iná svar'ílas'; my v'idál'is'; papórt'il'is' γlázy; u‿kak'ím γadú vy rad'íl'is'; an'é str'ivál'is'.

La persoana a doua singular grupul de sunete *šs* se asimilează într-un *s* lung (baís̄'a) la unele verbe, fenomen întîlnit şi în graiurile convergente[29].

Forme în *-sa* (*-sъ*) sînt prezente numai la perfect: on rad'ílsa; γnálsъ za‿zájcъm; saγlas'ílsъ plat'ít'. Aceste forme — după cum arată P. S. Obnorskij — în graiurile ruse meridionale, cum este şi cel studiat de noi, sînt de origine folclorică şi foarte reduse la număr[30].

Se constată o tendinţă tot mai accentuată de a folosi particula *-s'a* şi după vocale: n'i‿bajús'a ja; ja zamór'us'a; zap'irájus'a; n'i‿m'išájus'a; n'i‿sm'ijús'a; aná razv'ilás'a; aná u‿m'in'é našlás'a; aná n'i‿rad'ílъs'a iš'é; ja spužálъs'a; d'ét'i astál'is'ъ; my sad'íl'is'a.

---

[28] R. I. Avanesov şi V. G. Orlova, *op. cit.*, p. 165—166; S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 161.

[29] P. S. Kuznecov, *Russkaja dialektologija*, p. 114.

[30] S. P. Obnorskij, *op. cit.*, p. 59—85.

La infinitiv, la persoana a treia singular şi plural, *t'* şi *s'* se contopesc într-o africată dură, în *-c-*: d'et xat'él najécъ; pazdarókъca nádъ; nádъ pasvátъca; pr'išlós'a sad'íca; pašl'í xarč'iváca; is ím on xarašó apxód'ica; on zamár'ivъicъ; von baícъ; von sm'ijócъ; ród'icъ r'íb'ónъk; aná pužaicъ mašýn; aný kupájucъ; nap'úcъ; aný sad'ácъ; aný šytájucъ.

Sînt verbe care nu se folosesc niciodată fără particula *-s'a* ca de ex.: bajácъ, nad'éjəcъ, sm'ijácъ, starácъ.

Sub influenţa limbii române, particula verbală *-s'a* din grai şi *se* din limba română fiind considerate ca identice, apar verbe cu *-s'a* care în limba comună niciodată nu sînt întrebuinţate astfel: aná taskújəcъ; v'ek búd'it' taskavácъ.

СПРЯЖЕНИЕ ГЛАГОЛОВ В ЛИПОВАНСКОМ ГОВОРЕ СЕЛА СЛАВА ЧЕРКЕЗЭ, УЕЗДА ТУЛЧА

(Резюме)

При описании спряжения глаголов автор уделяет особое внимание процессам выравнивания основ, стабилизации ударения на основе и замещения фонемы *а* в третьем лице множественного числа глаголов второго типа спряжения фонемой у, вследствие которых изменяется распределение глаголов между I и II типами спряжения. Следовательно, в говоре все глаголы с безударными окончаниями являются глаголами первого типа спряжения, за исключением тех немногочисленных форм, которые ещё представляют собой параллелизмы.

CONJUGAISON DES VERBES DU PARLER LIPOVAN DE SLAVA CERCHEZĂ (DÉP. TULCEA)

(Résumé)

Dans la description de la conjugaison des verbes, l'auteur accorde une attention spéciale aux processus d'unification de la racine, de stabilisation de l'accent sur la racine et de substitution du phonème *a* par le phonème *u* de la désinence de la IIIe personne du pluriel chez les verbes du deuxième type de conjugaison. À la suite de ces processus, la distribution des verbes entre les deux types de conjugaison se trouve changée. Par conséquent, dans le parler tous les verbes à désinences atones font partie du premier type de conjugaison, à l'exception des formes, très réduites en nombre, qui présentent encore un certain parallélisme.

RECENZII

Al. Graur, **Nume de locuri**, Editura științifică, București, 1972, 221 p.

Apărută la 7 ani după *Nume de persoană*, lucrarea pe care o recenzăm reprezintă o nouă și valoroasă contribuție în onomastica românească. Cartea acad. Al. Graur se impune atît datorită unor valoroase idei de ordin teoretic, cît și prin bogăția și varietatea materialului utilizat.

Cele 10 capitole sînt un prețios material nu numai pentru onomast, ci și pentru istoric și geograf.

Capitolul I tratează dificila problemă a definirii și delimitării toponimiei. Față de definițiile anterioare date toponimiei, cea a acad. Al. Graur are meritul de a cuprinde întreg materialul toponimic (cf. în acest sens includerea numelor punctelor cardinale, ale vînturilor, microtoponimia și numele străzilor). Utilizînd o bogată bibliografie (vezi nota de la p. 7) autorul analizează trăsăturile definitorii ale toponimului, clasîndu-l în categoria numelui propriu, deoarece atunci cînd un loc a primit un nume „... nu s-a făcut abstracție de trăsăturile neesențiale și individuale ale acestora, ci s-a pornit de la o singură trăsătură individuală și neesențială a unui singur exemplar..." (p. 5). Delimitarea exactă a numelui propriu, în cazul toponimelor, este greu de făcut, deoarece „... în momentul cînd se dă un nume de loc, el are neapărat un înțeles..." (p.9.), iar „trecerea de la numele comune la cele proprii este treptată, existînd situații în care e greu de hotărît dacă un substantiv trebuie considerat comun sau propriu" (p. 6). În aceste cazuri dificile credem că singurul criteriu de a stabili dacă toponimul este nume propriu îl constituie criteriul funcțional. Toate toponimele, în primul rînd, individualizează, separă un obiect geografic de altul și abia în al doilea rînd îl caracterizează într-un fel sau altul. Apelativele în funcție toponimică sînt utilizate doar atunci cînd nu apare necesitatea de a diferenția un obiect geografic, în aria toponimică respectivă neexistînd un obiect similar.

Discutînd locul și metodele de studiu ale toponimiei, autorul demonstrează concludent că „... în esența ei toponimia este o ramură a lingvisticii..." (p. 10.), dar că ea utilizează în mare măsură informațiile istorice și geografice, oferind la rîndul ei un prețios material pentru aceste discipline.

Criticînd, pe bună dreptate, multe etimologii eronate, bazate numai pe asemănarea de formă, acad. Al. Graur recomandă metoda comparativ-istorică pentru stabilirea etimologiei, subliniind că „... trebuie să cunoaștem nu numai forma, ci și înțelesul cuvintelor" (p. 17).

Capitolul II se remarcă printr-o mare bogăție de material toponimic și prin explicațiile corecte și interesante care se dau. Autorul stabilește că numele de țări, regiuni și continente s-au dat în principal după „numele rîurilor care le străbat, după amănunte geografice, de la nume de culori, de la punctele cardinale, de la nume de persoane, de la nume de orașe etc." În ultima parte a capitolului se analizează elementele de formare a cuvintelor, înregistrînd cele mai răspîndite sufixe: grecescul *-ia*, intrat în latină și slavă, sufixele latinești *-ica*, *-ana*, precum și compunerea specifică limbilor germanice.

Discutînd etimologia și istoria numelor vechi de localități autorul remarcă faptul că „... din antichitate s-au păstrat relativ puține nume de orașe, în special mari, iar nume de sate cu totul excepțional, lucru explicabil dacă ne gîndim la transformările din societate de atunci și pînă astăzi" (p. 43). Dintre cele vechi sînt semnalate numele celtice din Franța, nordul Italiei, Marea Britanie, din ținuturi unde astăzi se vorbește limba germană; în Spania apar nume cartagineze, anterioare cuceririi romane; nume create de greci se găsesc pe țărmul Mediteranei; cîteva nume latinești, date în timpul imperiului, s-au păstrat în Franța și Germania. În cazul numelor de localități s-a pornit de la cele mai diverse cuvinte. Cea mai mare parte din ele pot fi însă grupate după cuvintele care au stat la bază.

În multe zone ale lumii pe parcursul istoriei s-au așezat diverse populații. În multe locuri populații de diferite naționalități conviețuiesc și azi. Toponimia acestor zone se caracterizează prin prezența unui mare număr de nume multiple. Numele topice au fost traduse sau adaptate fonetic de populațiile noi dînd naștere astfel la forme duble. Cauza formelor multiple o constituie și faptul „... că numele mai vechi a fost părăsit, fiind înlocuit cu altul" (p. 60), alteori formele duble apar în aceeași limbă după dialecte. Sîntem întrutotul de acord cu părerea autorului, care critică abuzurile în schimbările de nume, deoarece aceste schimbări în multe cazuri au dus la înmulțirea „enormă a numărului localităților omonime", (p. 64), iar pe de altă parte, numele fiind un element de istorie a unei localități, și toate laolaltă ale unui popor, ele trebuie păstrate pentru că „... nu e rău să se țină minte ce a fost mai demult..." (p. 65).

Analiza sufixelor cu care se formează toponimele cuprinde, ca de altfel întreaga lucrare, pe lîngă exemplele românești și cele mai reprezentative situații din alte limbi. Observații subtile cuprinde și partea referitoare la numele compuse. Autorul tratează majoritatea modalităților de formare a acestor nume în diferite limbi. Aceste toponime sînt adevărate sintagme, de cele mai multe ori ambele elemente constituind un tot unitar.

Referitor la etimologia populară, apreciind numeroasele exemple și explicații, dorim să facem o mică completare. Nu numai românescul *Apa Hidă* (p. 84) constituie o etimologie populară, dar și toponimul maghiar *Apahida* „podul tatii" este o etimologie populară a formei mai vechi *Apáthíd* „podul abatelui" (forma *Apáthíd* este atestată începînd cu anul 1263). Menționăm că în Evul mediu aici a existat o abație, care a construit podul peste Someș.

Numele de străzi a fost studiat de puțini cercetători. Acest capitol este un ghid și un îndemn binevenit pentru alți lingviști. Dacă ar fi consultați lingviștii și istoricii cînd se fac schimbări în numele de străzi, nu s-ar ajunge la multe schimbări nejustificate și nedorite, precum și la greșeli de limbă grosolane sau la nume țipătoare care „... nu au legătură cu nimic real și care sună fals" (p. 92).

Discutînd numele de munți și de ape, se arată că, în general, ele sînt mult mai stabile și, în consecință, mult mai vechi decît cele de localități. Datorită acestui lucru de multe ori nu se poate stabili etimologia. Multe din etimologiile propuse pînă în prezent, în cazul acestor toponime, sînt inacceptabile. Unele nume au fost date de populații dispărute din a căror limbă nu ne-a rămas nimic. Etimologizarea acestor nume vechi e dificilă și datorită faptului că în evoluția lor ele au fost influențate de mai multe limbi.

În toponimia de la noi apar alături de forme gramaticale contemporane și unele forme mai vechi. Principala cauză o găsim în faptul că unele toponime sînt vechi și reflectă aspectele limbii din perioada în care au apărut, iar altele au o vechime mică, deci nu pot conține elemente arhaice. O altă cauză o constituie și faptul că multe toponime vechi, mai ales cele care au o circulație mare (numele de orașe, munți, rîuri mai mari etc.) și-au schimbat forma în concordanță cu apelativele de la care s-au format.

Formele de plural în numele de localități apar ca abateri de la normă, deoarece „...se produce un conflict între forma și înțelesul cuvîntului..." (p. 157). Multe toponime sînt de fapt pseudoplurale, ele avînd origine străină. Se constată utilizarea acestor toponime în cele mai multe cazuri cu valori de singular. Determinanții folosiți cu aceste toponime aproape fără excepție sînt la singular, atrăgînd

după sine forme noi de singular ale toponimelor. Pe lîngă exemplul citat de Al. Graur („Informaţia Bucureştiului") amintim şi „Iaşul Literar".

Subscriem la observaţiile de ordin ortografic ale autorului, reţinînd două consideraţii de ordin general, şi anume, în ortografia numelor compuse, atunci cînd termenii generici ca *deal, baltă, vale, cîmpie* etc. fac parte componentă din numele proprii vor fi scrişi cu majuscule, iar atunci cînd numele se foloseşte şi singur, aceşti termeni fiind facultativi, îi vom scrie cu iniţială minusculă. Pentru uniformizarea scrierii ar fi bine ca „...toate numele compuse de localităţi să fie scrise cu linioară".

Cartea se încheie cu un bogat glosar de 39 pagini.

MARIUS OROS

V. V. Makarov, **Problemy leksiko-semantičeskoi differenciacii romanskich jazykov** („Problemele diferenţierii lexico-semantice a limbilor romanice"), Minsk, 1972, 366 p. + anexe.

Autorul porneşte de la o idee a lui W. V. Wartburg după care problema diferenţierii limbilor romanice e legată în primul rînd de studierea relaţiilor lor lexicale. Lucrarea de care ne ocupăm constituie o încercare de a indica unele căi posibile pentru rezolvarea acestei probleme în limitele oferite de verbele care în latină exprimă diferitele acte ale percepţiilor senzoriale (văz, auz, miros, gust, pipăit). Autorul s-a decis pentru studierea numai a unui grup lexico-semantic, deoarece, spune el, etimologia romanică nu dispune în prezent de condiţii care să asigure posibilitatea de a examina — pe baza unor criterii unice — întreaga masă de elemente latine tradiţionale care există în limbile romanice. Procedeele tradiţionale de abordare izolată a lexicului au fost abandonate în favoarea unei studieri complexe care ţine seama de rolul tuturor factorilor ce duc la modificări lexicale, aprecierea acestor modificări făcîndu-se în funcţie de interdependenţa unor condiţii care în ultimă instanţă definesc rezultatele diferenţierilor. Cu alte cuvinte autorul se declară un adept convins al importanţei studierii intralingvistice a lexicului. Din fericire nu se exagerează în această direcţie, căci pe parcurs se iau în consideraţie şi factori extralingvistici.

Obiectul cercetării e conceput ca un cîmp lexico-semantic, adică o structură unitară între ale cărei elemente componente se stabilesc relaţii opoziţionale caracteristice pentru structurile de tip paradigmatic. Cîmpul lexico-semantic e imaginat ca o situaţie avînd doi factori fundamentali: 1. subiectul care realizează percepţia; 2. obiectul care acţionează asupra organelor de percepţie. Între cei doi factori se repartizează nişte forţe, în funcţie de a căror gravitaţie, înspre unul sau celălalt, aria semantică a cîmpului poate fi studiată fie în planul subiectului, fie în cel al obiectului. Însuşirea fundamentală a verbelor care exprimă acţiuni perceptibile se caracterizează prin existenţa unor corelaţii de tipul: „a asculta"/„a suna". În planul subiectului, seria pasivă e constituită din verbele: *videre, audire, olfacere, sapere, tangere*; seria activă din verbele: *aspicere, auscultare, odorari, gustare, temptare*. În planul obiectului, se constituie, de asemenea, două serii de verbe. Pe de o parte cele care realizează capacitatea obiectului de a acţiona asupra organelor de simţ: *videre, sonare, olere (fragare + putere), sapere, frigere, durare*; pe de altă parte cele care exprimă faptul de a atribui unui obiect însuşirea de a acţiona asupra organelor de percepţie: *monstrare, olfacere, odorare, saporare, acerbare, frigefactare, tangere*.

Urmărindu-se diacronic procesele semantice care au avut loc începînd din latină şi pînă în limbile romanice, se constată că în interiorul cîmpului lexico-semantic au acţionat două tendinţe: 1. o tendinţă de organizare legică, firească a relaţiilor şi această organizare permite conceperea cîmpului ca un subsistem în formă de carcasă; 2. o tendinţă contrară ce merge în direcţia subminării sistemului, către asimetrie. Dar una din însuşirile dinamice fundamentale ale cîmpului e capacitatea de a se *autoorganiza, autostructura*. Dispariţia unor simetrii semantice a fost însoţită de apariţia altora, căci pierderea totală a unor sensuri (*olfacere* nu mai înseamnă nicăieri „a mirosi", *sapere* nu mai exprimă gustul, etc.) a fost compensată de ivirea unor noi elemente semantice (*videre, audire, sapere* pot să însemne şi „a înţelege", „a şti"). Se iau în considerare, de

asemenea, influențele externe pe care un cîmp lexico-semantic le poate primi din partea altui cîmp. De exemplu rom. *a privi* e concurat — ni se spune — de rom. *a se uita* al cărui sens de „a privi" s-a dezvoltat sub influența sensului „a nu mai ține minte" al verbului *a uita*. În capitolul al VI-lea (ultimul) se studiază pătrunderea în cîmpul lexico-semantic respectiv a unor elemente provenind din alte limbi: elemente slave, grecești pentru română (cf. *a pipăi*, *a mirosi*, *a privi*) și germanice pentru celelalte limbi romanice (cf. fr. *regarder*, prov. *regardar*, it. *guardare*, ret.-rom. *guardar*, etc.). Totuși, pe bună dreptate, se afirmă că procesele unificatoare care au acționat asupra vocabularului limbilor romanice de apus, sub influența culturii latine, s-au transmis și asupra românei, mai ales prin intermediul francezei, încît „în ultimă instanță limba română primește în sistemul său lexical o mare cantitate de cuvinte aparținînd fondului lexical comun limbilor romanice" (p. 355).

Urmărind mișcările semantice survenite în interiorul unui cîmp lexico-semantic romanic, lucrarea constituie o importantă și modernă contribuție la soluționarea problemei diferențierii limbilor romanice.

GHEORGHE HAȘ

Întreprinderea Poligrafică Cluj str. Brassai 5—7 nr. 790/1974

În cel de al XIX-lea an de apariție (1974) *Studia Universitatis — Babeș — Bolyai* cuprinde seriile:

matematică — mecanică (2 fascicule);
fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie — mineralogie (2 fascicule);
geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie;
sociologie;
științe economice (2 fascicule);
psihologie — pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică — literatură (2 fascicule).

На XIX году издания (1974) *Studia Universitatis Babeș — Bolyai* выходит следующими сериями:

математика — механика (2 выпуска);
физика (2 выпуска);
химия (2 выпуска);
геология — минералогия (2 выпуска);
география (2 выпуска);
биология (2 выпуска);
философия;
социология;
экономические науки (2 выпуска);
психология — педагогика;
юридические науки;
история (2 выпуска);
языкознание — литературоведение (2 выпуска).

Dans leur XIX-e année de publication (1974) les *Studia Universitatis Babeș-Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques — mécanique (2 fascicules);
physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie — minéralogie (2 fascicules);
géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie;
sociologie;
sciences économiques (2 fascicules);
psychologie — pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique — littérature (2 fascicules).